

Ole Lislerud

Billedkunst på porselenstavler

Elisabeth Moen

Masteroppgave i kunsthistorie

Institutt for filosofi, idè,- og kunsthistorie og klassiske språk.

Humanistisk fakultet

Universitetet i Oslo

November 2010

Veileder: Erik Mørstad

Innholdsfortegnelse

<u>1</u>	<u>INNLEDNING</u>	<u>4</u>
1.1	Sammendrag	4
1.2	Forord	5
1.3	Problemstilling	6
1.4	Struktur og innhold	7
1.5	Metode	8
1.6	Tematisk orientering	9
1.7	Kunstnerbiografi	9
1.8	Et postmoderne kunstverk	13
1.9	Kunstverkets resepsjon	13
1.9.1	Primærresepsjon	13
1.9.2	Sekundærresepsjon	16
1.9.3	Eksisterer det en helhetlig forståelse fra artikkelforfatterne?	17
<u>2</u>	<u>PRESENTASJON AV KUNSTVERKET</u>	<u>18</u>
2.1	Teknikk og materiale	19
2.2	Komposisjon	21
2.3	Identifikasjon av verket	25
2.4	Palimpseststruktur i <i>I Shop Therefore I Am</i>	34
2.5	Hva skaper det diskursive i Lisleruds tavler?	38
2.6	Lisleruds verk som allegorier?	38

2.7	Metaforiske tegn og symboler	40
2.8	Innledning – presentasjon av motiver	43
3	<u>TOLKNING</u>	<u>45</u>
3.1	Det estetiske aspektet	45
3.2	Det sosialpolitiske aspektet	54
3.3	Palimpsests lesning av noen utvalgte motiver	56
3.4	Abstraksjon	63
3.5	Fragmenter av tekst	66
4	<u>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</u>	<u>67</u>
5	<u>BIBLIOGRAFI</u>	<u>70</u>
5.1	Artikler	77
5.2	Internett	78
6	<u>APPENDIX</u>	<u>79</u>
6.1	Intervju med Ole Liserud 15. januar 2008	79
6.2	Beskrivelse av porselenstavlene	84

1 Innledning

1.1 Sammendrag

I denne oppgaven har jeg valgt Ole Lislerruds kunstverk *I Shop Therefore I Am*.

Verket er laget i en personlig stil, med spesifikke kjennetegn til postmodernismen og samtidskunsten. Ole Lislerrud er kjent i Norge for sine monumentale utsmykningsarbeider i keramikk. Han har som kunstner utviklet kunsthåndverket fra å arbeide med keramikk i lite format til større arbeider. Han har blant annet laget Lex Portalis i Oslo Tinghus, som er presentert som et ytre skall i keramiske fliser på en 33m høy vegg. Han arbeider i dag med kunsthåndverket i et utvidet felt. Han er opptatt av det meningsbærende innholdet i verket. På Domus teologica har han laget Graffiti Wall.

Lislerrud har brukt blandet teknikk på store rektangulære porselenstavler. Tavlene er kompliserte å lage, med en omfattende produksjonsprosess. Organiske malingstrøk er påført under og over motivene. Verket er fremstilt i reklamens estetikk og design. På grunn av at Lislerrud bruker blandet teknikk, dannes det flere betydningslag i komposisjonen. Verket ses i lys av litteraturteoretikeren Gerard Genettes begrep Palimpsest.

Verket er ikke tidligere underlagt en kunsthistorisk analyse. Oppgavens hovedinnhold er en beskrivelse av verkets formale uttrykk. Deretter er motivene identifisert, for å gi grunnlag for en tolkning. Det kan stilles spørsmål på hvilken måte verket uttrykker mening. Hvordan forholder verket seg til samtiden, Er det slik at identitet har blitt en vare i samtiden?

Lislerrud har valgt Botticellis Venus, og et samtidens mediaikon Madonna i tillegg til approprierte verk fra andre kunstnere og tilfeldige motebilder fra media. Tekstfragmenter blir førende for hvordan verket skal forstås. Han har fokus på skjønnhetsidealet før og nå. Han tar opp tema som hvordan forbrukerkultur og reklame i dag lager idealet for hvordan vi skal se ut.

1.2 Forord

Utgangspunktet for denne oppgaven er Ole Lisleruds verk *I Shop Therefore I Am* utstilt i Stenersenmuseet våren 2007. Det var første gang jeg så Ole Lisleruds billedkunst på porselenstavler. Jeg ble fascinert og interessert i å finne ut mer om tavlenes komposisjon, produksjon og innhold. Verkets omfattende produksjonsprosess har vært spennende å utforske, i tillegg til tavlenes meningsbærene innhold.

Det har vært en lærerik og tidkrevende prosess å finne ut av hva de enkelte motivene presenterte, og hvordanfigurer og tegn på tavlene uttrykte en meningsbærende helhet.

Jeg vil takke veileder Erik Mørstad for gode samtaler. En spesiell takk til Ole Lislerud for at jeg fikk ta et intervju i hans atelier med kunstverket innen rekkevidde. I tillegg har Lislerud gitt meg litteratur og svart velvillig på henvendelser. Takk til mine kjære døtre, Helga og Kristine for stadig oppmuntring.

Graffiti

Jeg dypper fingeren i himmelen

Og skriver på solsvilde jorda.

Jeg

Tre bokstaver, et bittelite ord-men likevel

Kryper hele verden inn i det

Som sneglen i sitt hus mot kvelden

Ligger der sammenrullet

Og drømmer om regn.

Hans Børli

Oslo 14. november 2010

Elisabeth Moen

1.3 Problemstilling

I Norge er Ole Lislrud kjent for sine keramiske arbeider i området brukskunst, design og utsmykninger i offentlige bygg. Ulike arkitektoniske elementer og rom bærer hans kunst som et ytre skall. Kunsten vises på glassvegger, i keramiske flater og på portaler. Han har vært opptatt av å skape kunst som gir identitet til det stedet den er laget for.

Temaet for denne oppgaven avgrenser seg til en analyse av de åtte porselenstavlene med billedkunst. Porselenstavlene er ikke ment for å være utsmykning eller plasseres et bestemt sted. De er mobile og bringer kunstnerens kommunikasjon til ulike arenaer og rom.

Et mål med oppgaven har vært å få vite mer om den omfattende produksjonsprosessen det er å lage tavlene. Jeg ønsket å få mer informasjon om kunstneren Ole Lislrud.

Et mål med oppgaven har vært å belyse det formale uttrykket, og verkets meningsbærende innhold. Lislruds verk har ikke vært tidligere vært underlagt en kunsthistorisk analyse. En utdypende beskrivelse, med påfølgende identifisering av motiv og delmotiv har vært utgangspunktet for oppgaven.

Lislrud har valgt å bruke vekslende medier i sitt verk. Transparente malingstrøk glir over og under figurale motiver, ready-mades og fargeflater. Denne vekslingen av blandete teknikker danner over og underliggende lag i komposisjonen. Kunstneren har brent et motiv i komposisjonen i tavlen. Slik har han bygget opp komposisjonen lagvis. I tekst og bildemotiver har han laget en ny vridning på gammelt innhold. Han synliggjør det lagvise både i det formale og i det meningsbærende.

Det er nærliggende å stille spørsmål om hvorvidt Lislruds verk kan sees i forhold til begrepet palimpsest?

Første gang jeg så verket, fremsto noen av Lislruds motiver som provoserende. Det var mange bilder av kvinner, spesielt yngre kvinner, og de var fremstilt som studiobilder i reklamens design. De fleste bildene så ut som om de var de var klippet rett ut fra et moteblad, og klistret på en veggtafle påført abstrakte, gestuelle malingstrøk i sterke farger. Ved nærmere ettersyn var det flere motiv med menn fremstilt på forskjellige måter. Og, i transparente lag, over og under motiv, skimtes Venusikonet, ungdom utkledd i gammeldags tøy, og tekstfragmenter. Hva kommuniserer disse tavlene?

Det kan stilles spørsmål ved hvilken betydning verket har i samtiden. På hvilken måte det fremstår som et meningsbærende kunstverk. Viser det til om identitet har blitt en vare i dagens samfunn?

1.4 Struktur og innhold

Oppgaven er inndelt i fem kapitler. I første kapittel redegjør jeg for struktur og innhold, problemstilling og metode. Videre i dette kapittelet er det en presentasjon av, og et intervju med kunstneren. Kunstverkets resepsjon er skrevet av kunsthistorikerene Gunnar Danbolt og Olga Schmedling. Primærresepsjonen er skrevet av Danbolt, og sekundærresepsjonen er forfattet av Schmedling. I første kapittel er begge resepsjonene referert.

Resepsjonsartiklene er drøftet i forhold til hvorvidt forfatterene har en felles forståelse i forhold til Lisleruds kunstverk.

Kapittel to inneholder en presentasjon av kunstverket. Ole Lislerud bruker leiren på en ny måte, i kombinasjon med silketrykk og maling. Verket er teknisk komplisert å lage, derfor innleder en beskrivelse av teknikk og materiale det innholdsmessige i kapittelet. Etter beskrivelsen av verkets tekniske fremstilling blir verkets komposisjon og formuttrykk gjennomgått. En beskrivelse av motiv og delmotiv i hver tavle er plassert i oppgavens vedlegg sammen med bilder. Identifikasjon av motiver og figurer er med i kapittel to. Alle de åtte tavlene er identifisert hver for seg. Videre har jeg i samme kapittel skrevet om begrepet palimpsest i forhold til Lisleruds verk, og litt kort om motivene sett i lys av allegori, metafor og symbol. Tolkningen er presentert i kapittel tre, vurdert ut fra kunstverkets estetiske og sosialpolitiske aspekter. Hvordan formidler Lislerud sine sosialpolitiske holdninger, og

Noen sentrale motiver er belyst i forhold til begrepet palimpsest. Kapittel fire inneholder en oppsummering og konklusjon. I kapittel fem er det en bibliografi og beskrivelse av tavlene gjengitt som bilder. I kapittel seks, appendix, har jeg tatt med intervju av Ole Lislerud. I tillegg til bildene av tavlene er den grunnleggende beskrivelsen av det faktiske sette på tavlene. Hver tavle er beskrevet for seg.

1.5 Metode

Kunstverket *I Shop Therefore I Am* har ikke tidligere vært underlagt en analyse. Det er et verk uten oppdragsgiver. I denne oppgaven har jeg skilt ut tre nivå for analyse.

Hovedstrukturen vil følge denne trinnvise progresjonen. Bakgrunnen for å dele analysen i de tre nivåene er inspirert av ikonografisk metode, som er mest brukt om verk fra renessansen. Men, jeg ser at denne metoden ikke lar seg tilpasse til et samtidsmateriale, så derfor har jeg valgt en metode med hovedstruktur i følgende nivåer:

I det første nivået har jeg foretatt en beskrivelse av motivene, med basis i hva jeg har sett av former og motiver uten å relatere det til gjenkjennelige tegn og figurer. I beskrivelsen er det tatt med 85 motiver. (Beskrivelsen er i appendix). I det andre nivå er alle motivene og delmotivene blitt identifisert ut fra kunsthistoriske referanser, litteratur og billedsøk. På bakgrunn av denne analysen av motiv og delmotiv har tolkningen, nivå tre, gitt innsikt i motivenes bakenforliggende lag. Gjennomgangen av analysen viste til andre fenomener og meningsinnhold enn hva jeg la i det første gang jeg så det i Stenersenmuseet. De tre nivåene vil tilsvare form, innhold og idé.

De primære betydningslag, og hva betrakteren faktisk ser, er beskrevet helt konkret. Denne beskrivelsen vil svare til det denotative nivået i henhold til semiotisk analysepraksis. Det denotative nivået refererer til semiologen Roland Barthes og viser til ”tegnets leksikalske betydning, den ordinære, dagligdagse mening et ord eller tegn har”¹ I beskrivelsen vil jeg også se på tegnets uttrykkside. Det *signifikante*²

For å beskrive så mange visuelle tegn og former var det nødvendig å finne en strukturert måte å ordne uttrykkene på. Billedflatene er nummerert og beskrevet i en kronologisk rekkefølge. Ideen med å nummere det presenterte, har tradisjon tilbake i kunsthistorien, blant annet i byzantinske kirkers billedprogram. Den danske kunstneren Bjørn Nørgaard har med sitt verk «Dronning Margrethe II's Gobeliner», nummerert figurer og symboler.³ Det inspirerte meg til å kronologisere analysen på denne måten. Hvert motiv

¹ Roland Barthes, *I tegnets tid* utvalgte artikler og essays. Utvalg, oversettelse og innledning av Knut Stene-Johansen, (Oslo:Pax forlag A/S,1994), 142

² Ibid., 155.

³ Peder M. Hornung «Dronning Margrethe II's Gobeliner til Riddersalen på Christiansborg 1990 », 54.

er nummerert. Beskrivelsen av motivene forholder seg til det sette, og objektenes faktiske og formale presentasjon.

Ved denne gjennomgangen av kunstverket oppdaget jeg former og motiver jeg ellers ville ha oversett, og som har vist seg å ha betydning for helheten i analysen. På nivå to har jeg identifisert alle motiver og formuttrykk fra beskrivelsen. Som grunnlagsmateriale har jeg brukt allsidig litteratur fra kunsthistorien med hovedvekt på samtidskunsten. Danbolt har i sin artikkel nevnt fire av motivene i de åtte tavlene. Det har vært en tidkrevende prosess å identifisere de resterende, men nødvendig for å belyse verkets meningsbærende idé og kontekst. I et intervju med kunstneren identifiserte han noen av motivene i tavlene. De er nevnt under pkt. 1.9 i oppgaven.

1.6 Tematisk orientering

Som tidligere nevnt, er kunstnerens komposisjon fylt med bilde og tegnlag, som igjen viser til flere betydningslag.

I Shop Therefore I Am er forskjellig fra Lisleruds tidligere presentasjoner.

Kunstverket er ikke en utsmykning eller bestilt av en oppdragsgiver. Det er ikke laget av kunstneren for å tilpasses et sted. Tavlene er estesisert som billedkunst. Kompositorisk er det palimpsestiske synliggjort i større grad enn i hans tidligere arbeider.

I tillegg til analysen har jeg foretatt et intervju av kunstneren. G. Danbolts og O. Schmedlings resepsjon av verket, henholdsvis primær og sekundærresepsjon. De er referert og drøftet i første kapittel.

1.7 Kunstnerbiografi

Ole Lislerud ble født i Greytown i Sør-Afrika 12.06.1952. Hans far, Gunnar Lislerud, var misjonsprest, og han ble senere biskop i Den norske kirke. Hans mor, Marit Lislerud, var en av Norges mest kjente ikonmalere. I Sør-Afrika gikk Ole Lislerud på en engelsk gutteskole. Han har fortalt at skolen hvert halvår hadde en konkurranse i hvem som kunne skrive penest. Etter B.A.-eksamen ved University of South Africa og ett års grafikkstudier ved Rorke's Drift Art and Craft Center kom han til Norge i 1968. Ved Universitetet i Oslo

tok han engelsk, norsk litteratur og første avdeling juridicum. Han begynte på Statens kunst- og håndverksskole i Oslo i 1973. Lislerud avla diplomeksamen her ved avdeling for keramikk i 1977. Han jobbet som lærer ved samme sted et år. Fra 1981 til 1983 var han ansatt som lektor ved Kunsthåndverksskolen i Bergen. I 1985 fikk han en stilling som førsteamanuensis ved SHKS, og har vært professor der siden 2000.⁴ Fra 1974 arbeidet han som keramiker med teknikken raku og videreutviklet den i grove jordfargede former som nærmer seg fri skulptur i form av arkaisk utformede seremonikar og vingede krukker.⁵

Ole Lislerud hadde sin første utstilling i Kunstnerforbundet i 1978. Invitasjon til utstillingen fikk han på bakgrunn av arbeider presentert til diplomeksamen ved Kunst- og håndverksskolen i Oslo. Han viste frem store, tynne, håndmodellerte porselensfat som sto på en smal bunnflate. Formen var elegant. Fatene hadde lyseblå og grønn kinesisk celedon-glasur. Kunstneren hadde på dette tidspunkt verksted i Oslo. Her laget han arbeider til utstillingen, men fulgte ikke opp formuttrykket fra diplomeksamen. Isteden presenterte han på utstillingen skulpturale former og grove fat i svart og sterke farger basert på raku-teknikken. Arbeidene skapte begeistring. Formuttrykket ble sett på som noe nytt i Norge. Flere store samlinger sikret seg hans verk.

Utstillingen fikk positiv avisomtale. Kritikken rettet seg imidlertid mot at arbeidene var inspirert av nye tendenser i amerikansk keramikk. Ifølge Ole Lislerud hadde denne første utstillingen stor betydning for ham som kunstner og kunsthåndverker.⁶ Ved siden av undervisningen fortsatte han sitt kunstneriske virke. Han startet med å lage brukskunst som relieffer og arkaisk inspirert brukskeramikk. Det han produserte solgte han fra Galleri Kringla i Asker frem til 1981.⁷

Ole Lislerud har arbeidet som designer for Porsgrund Porselænsfabrikk i mange år. I tillegg til design og formgivning er han kjent i Norge for utsmykninger i det offentlige rom. På ulike arenaer har han skapt monumentale verk, som et ytre skall på et arkitektonisk element

⁴ Randi Gaustad, *Norsk Biografisk Leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2003), 106.

⁵ Leif Østby, *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, redigert av Nasjonalgalleriet. (Oslo: Universitetsforlaget, 1982–86), 198.

⁶ E-post fra Ole Lislerud 04.01.10

⁷ Glenny Alfsen, *Norsk Kunstnerleksikon*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1983), 784.

som vegger eller portaler. Lisleruds ekspressive skrifttegn pryder den ni meter høye glassveggen på NHO's bygning i Oslo. I dette verket, *Respons*, har han arbeidet med et utvidet skriftbegrep. Uttrykket er inspirert av Arne Nordheims musikkstykke «*Respons for slagverk*».

Gjennom arbeidet med større utsmykningsoppdrag og ofte i tilknytning til arkitektur har Ole Lislerud utviklet nye formuttrykk. Han har stått for utsmykningen av en portal og en vegg i apsis i Madlamark kirke i Stavanger. Han har brukt porselensfliser komponert som en monumental korsform i blått, rødt og hvitt. Portalen er et kjent element i hans monumentale utsmykningsoppdrag. Han sier selv at han har et forhold til portaler fra sin barndom i Sør-Afrika. Der hadde hver landsby i det området hvor han bodde en portal. De var utformet i et arkaisk formspråk i tre eller leire.⁸ Lislerud har laget portaler med ulike uttrykksformer. På flere utstillinger i 1980-årene var det masker og portaler som var tema. Huaxia- og defense-portalene, som var flere meter høye, symboliserte livets syklus, de representerte passasjer og overganger i livet, men også åpninger og muligheter.⁹

Et av Lisleruds største oppdrag for utsmykning i et arkitektonisk rom finnes i Oslo tinghus. Her har han brukt skrift på keramikkfliser tematisert over ulike lover. *Lex portalis*, hever seg som en monumental søyle gjennom etasjene i en høyde på 33 meter. To vegger strekker seg og fungerer som et ytre skall, bestående av Lisleruds keramikkfliser. Hver keramikkflis presenterer en unik del av den totale utsmykningen med tema knyttet til lovens arena. Med egen håndskrift, men speilvendt, har han gjengitt deler av Den norske Grunnloven fra 1814. Det speilvendte skal symbolisere at lovene ikke alltid er så enkle å tolke.¹⁰ Han har rispet skriften inn i flisene med en tynn syl. Deler av Grunnloven og Magnus Lagabøters landslov fra 1200-tallet er skrevet for hånd i flisene.¹¹ I de fire øverste etasjene ser vi Lisleruds tredimensjonale uttrykk. Små keramikkskulpturer med referanser til lovverket er plassert i separate nisjer. Skulpturene har følgende titler: paragrafrytter,

⁸ Intervju med Ole Lislerud 15. januar 2008

⁹ Randi Gaustad, *Store Norske Leksikon*, http://www.snl.no/.nbl_biografi/Ole_Lislerud/utdypning, 28.07.2010

¹⁰ Oslo byfogdembete: Notat om «Kunst og utsmykking i Oslo tinghus», http://www.domstol.no/DAtemplates/Article ____ 3973.aspx?epslanguage=NO 21.12.06

¹¹ Ibid.

skilsmisse, samliv, lov, rettferdighet, barmhjertighet, lansebærer og dommer i lenestol.¹² Skulpturene har sin referanse i middelalderkirkens fremstilling av skulpturer som skulle minne menneskene om kardinaldydene. Lislerud har med to av disse: rettferdighet og barmhjertighet. Kunstverket er tilpasset stedet og gir identitet til Tinghuset.

Slik jeg ser det, har Ole Lislerud gitt *Graffiti Wall* ved Domus Theologica, UIO, et nytt formuttrykk i forhold til tidligere utsmykningsoppdrag. *Graffiti Wall* gir identitet til et spesifikt sted med et spesifikt innhold. Kunstneren hadde til hensikt å provosere med dette verket. Han inkorporerer bilder, håndskrevne sitater og malingsstrøk på flisene som utgjør et helhetlig uttrykk. På denne veggen har Lislerud valgt å bruke Andy Warhols ikon Marilyn Monroe. Han har i dette verket gitt henne guddommelig status både som Gud, Faderen og Den Hellige Ånd. Tekststrimler med «God is a woman» understreker bildets mening.

Kunstneren sier selv at han ble inspirert til å jobbe i stort format av de monumentale kunstverkene til Yun Kaneko. Ole Lislerud opplevde et kunstnerisk vendepunkt da han i samarbeid med Marianne Heske og Bjørn Engen presenterte en performance på Høvikodden i 1982. Den ble laget i forbindelse med et jubileum for Porsgrund porselen. Den ble tatt opp på video. Denne performance ble starten på å lage monumentale arbeider i leire.¹³ Lislerud har de siste årene pendlet mellom sitt atelier i provinsen Jingdezhen i Kina og Oslo. Han arbeider også med sine kunstuttrykk fra et atelier i Italia. I april 2008 var det en soloutstilling i Beijing Today Art Museum med et representativt utvalg av Lisleruds arbeider med ulike temaer. På denne utstillingen ble tavlene fra *I Shop Therefore I Am* presentert. Utstillingens tittel var *Metaforiske tegn*.

Litteratur om Lislerud er knyttet til artikler utgitt om de enkelte verk og utsmykningsoppdrag i forbindelse med utstillinger. I regi av Kunsthøgskolen i Oslo har han selv skrevet om sitt arbeid og redegjort for teknikker i en rekke artikler. Han er omtalt i *Norsk Kunstnerleksikon*. I oppgaven har jeg trukket frem to artikkelforfattere med relevans for porselenstavlene. Begge har skrevet artikler til verkets resepsjon.

¹² http://www.domstol.no/DAtemplates_____3973.aspx?epslanguage=NO, 21.12.06

¹³ Intervju med Ole Lislerud 15. januar 2008

1.8 Et postmoderne kunstverk

I samtidskunsten er lesing av informasjon og tegn ofte fragmentert. Fra medieeverden må mennesket i dag forholde seg til mye informasjon på en gang. Slik er også Lisløruds kunst, han har mange informelle tegn og penselstrøk i tavlene. I det postmodernistiske kunstverket er en sammenblanding av ulike kunsthistoriske epoker et stilistisk kjennetegn. I dette verket ser vi elementer fra pop-kunsten, renessansen og repetisjonseffekten har sine røtter i minimalismen. Lislørud har skapt et spenningsforhold og et tidsperspektiv i sitt verk ved å bruke Botticellis *Venus fødsel* og samtidens mediaikoner. Kunstnerens bruk av ikoner har referanse til det postmoderne. Nye digitale teknikker gir mulighet for å appropriere og reproducere bilder fra museer og massemedia. Betrakteren må ofte legge egen mening i verket ut fra egne refleksjoner, sin samfunns og kunstforståelse. I Lisløruds verk ser vi en tydelig kommunikasjon fordi han har valgt motiv som ligner hverandre. Tekststrimler gir føringer for hvordan verket skal bli forstått.

Samtidens tegn presenteres i horisontale billedbånd og bidrar til en allmenn forståelse ved gjenkjennelse trykk fra hverdagskulturen og reklame. Bildene Verkets spesifikke særpreg og hovedstruktur er den palimpsestiske oppbygningen i komposisjonen. De reproduerte verkene blir manipulert og omformulert av kunstneren, som derved skaper en ny kontekst.

Tavlenes monumentalitet gir kunstneren mulighet for mye visuell informasjon. Tegnene og figurer gir en relasjonell mening til hverandre. Tavlene viser til reklameplakatens design og uttrykk.

1.9 Kunstverkets resepsjon

1.9.1 Primærresepsjon

Kunsthistorikeren Gunnar Danbolt har skrevet en artikkel, «I Shop Therefore I Am», i forbindelse med utstillingen av porselenstavlene i Galleriet i Bergen i 2006. Artikkelen inngår i verkets primærresepsjon. Om tavlenes formale oppbygning poengterer Danbolt de myldrende overflatene med mange bilder presentert i en lagvis komposisjon. Enkelte motiver er i bruddstykker, mens andre bilder fremstår som ødelagte fordi det ser ut som om

de er revet av. Flere steder er bildene overmalt med gestuelle malingsstrøk. Danbolt viser til bilder som Lislørud har hentet fra kunsthistorien. Det er Botticellis *Venus' fødsel* og Barbara Krügers *I Shop Therefore I Am*. Lislørud har valgt et bilde av Robert Mapplethorpe, *Man in Polyester Suit*, og den japanske fotografen Shoichi Aokis street fashion-konsept. Danbolt skriver videre at andre bilder på tavlene har sin opprinnelse i motemagasiner, pornoindustri og sexannonser. Sistnevnte mener han er fra ulike deler av verden.¹⁴ Mellom og over disse bildene har Lislørud til tider benyttet både sølv og platina som gjør deler av overflatene speilblanke. Betrakteren kan derved møte seg selv sammen med pornomodeller og sexannonsører.¹⁵ Danbolt finner en referanse i Lisløruds tavler til Robert Rauschenberg og Andy Warhol som utviklet silketrykkteknikken, «slik at det ble mulig å kombinere foto og maleri».¹⁶

I overflatene som myldrer av informasjon finner Danbolt referanse i 1960-tallets USA, hos popkunstnerne. De brukte billedklisjeer fra massemedia i form av reklame, tegneserier, forbruksvarer og postkort. Deres bilder hadde sitt utgangspunkt i hvordan reklame via fjernsyn og massemedia forsynte folk i USA med et mylder av visuell informasjon. Det reklamefinansierte fjernsynet, som da hadde fått sin plass hos 85 prosent av den amerikanske befolkning, bombarderte nærmest mennesket med reklamebilder, i tillegg til det som allerede var i aviser, ukeblader osv.¹⁷ Det ble mye informasjon å forholde seg til på en gang. Danbolt viser til at flere hadde en mening om at denne informasjonsflommen fra massemedia ville virke passiviserende og frata individet muligheten til å gi rom for egne originale tanker. Det er her popkunsten bringer inn sitt konsept, som en protest og motkultur til samfunnets bruk av klisjeer.

Sett i dette perspektivet står disse keramikktavlene som avtrykk av den moderne bevissthet. Og begge, både tavlene og bevisstheten, spriker i alle retninger og forteller oss hvor vanskelig det er å finne røde tråder og sammenhenger i alt det vi opplever og utsettes for hver eneste dag.¹⁸

¹⁴ Gunnar Danbolt artikkel til utstillingen av *I Shop Therefore I Am* 2006 s 2

¹⁵ Ibid., 2.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. 3.

I tillegg til dette aspektet trekker Danbolt frem temaer som skjønnhetsidealer sett i forhold til en forskyvning fra renessansens filosofisk-funderte skjønnhetsoppfatning til et kommersialisert-basert ideal som er fremmet av reklame og moteindustri. Samtidig har skjønnhet og erotikk glidd mer over i hverandre. Det refleksjonsrommet som i renessansen eksisterte mellom betrakter og den skjønne gjenstand, er blitt borte og erstattet av et begjær etter identifikasjon.¹⁹ Han viser til det narsissistiske elementet som fremstår når betrakteren speiler seg selv i tavlene. Ikke bare for å se vårt eget speilbilde, poenget her er at vi ser oss selv sammen med de idealiserte skjønnhetsidealene fra samtiden som vi ønsker å ligne.

Herved, skriver han, kommer det tredje aspektet frem som synliggjør hvordan massemedia og reklame legger strategiske føringer for hvordan vårt ytre skal se ut. Parallelt har det ytre skjønnhetsidealet «endret vårt indre ved å sette likhetstegn mellom denne reklameskapte drømmeverden og lykken».²⁰ Lislrud får dette frem, i henhold til Danbolt, fordi han har brukt bildet av Botticellis Venus som symbol på et metafysisk skjønnhetsideal, «og ikke på den vulgære eros som er rettet horisontalt mot det annet kjønn».²¹ Der Lislrud har trukket inn skjønnhetsidealer før og nå, kommer en forflatning av skjønnhetsidealet over tid frem og gir tavlene et kritisk aspekt.²²

Danbolt kommenterer kunstnerens bruk av uformelle malingsstrøk. Her skriver han at Lislrud viser til et annet skjønnhetsideal, et trekk fra modernismen som ble en motkultur til den kitschaktige kulturen i massemedia, lavkulturen. Ikke bare malingsstrøkene i seg selv, men den dynamiske kjernen i strøkene.

Men nå – etter modernismen – har også den mistet mye av sin kraft, og kan altså ramme inn og forsterke reklameverdenens appell. Så hvor er nå kunstens salt blitt av? Kanskje akkurat i bilder som setter kritisk søkelys mot en billedvirkelighet som uttynner alle verdier. Slik sett fungerer Lislruds tavler som tankeinstrumenter som kan hjelpe oss til å tenke kritisk over den billedverden tavlene selv er en del av.²³

¹⁹ Ibid., 4.

²⁰ Ibid., 4.

²¹ Ibid., 5.

²² Ibid., 5.

²³ Ibid., 5.

1.9.2 Sekundærresepsjon

Lisleruds hadde en soloutstilling i Beijing Today Art Museum i april 2008.

Porselenstavlene som oppgaven omhandler, var med på utstillingen som hadde tittelen *Metaphorical Signs*. Olga Schmedling skrev artikkelen «A Cosmopolitan Globetrotter in a 'Cosmopolitical' Age» i utstillingens katalog. Lisleruds kunstneriske presentasjon til denne utstillingen inneholdt imidlertid flere verk av kunstneren enn tavlene oppgaven handler om. Schmedling har flere interessante syn på hans ulike visuelle presentasjoner og deriblant *I Shop Therefore I Am*. Generelt beskriver Schmedling Lisleruds tekniske uttrykk som et møte mellom Østens og Vestens tradisjoner, i den forstand at «... he is introducing age-old handcraft traditions into the technology of our own time. He utilizes photography and digital graphics that are transferred via silk screen to ceramic tiles and porcelain tiles that are subsequently hand-painted by airbrush».²⁴ Videre skriver hun at Lislerud «... incorporates archaic forms, dogma, pictures and symbols into his artistic universe and juxtaposes them with contemporary media icons, popular culture and graffiti».²⁵

Schmedlings utgangspunkt er tavlenes tittel som gjenfinnes i et tekstsilt i komposisjonen. Hun viser til at denne vridningen av Descartes' «Jeg tenker, derfor er jeg», suppleres av kunstnerens gjentatte bruk av onelineren «Your body is a battleground» fra Barbara Krügers verk. Sistnevnte viser et bilde av et kvinneansikt med en negativ og en positiv del.. Hun skriver at dette bildet illustrerer idealet og virkeligheten. Videre skriver Schmedling eksplisitt om Lisleruds bruk av kontrasten mellom selvportrettet av den forkrøplede Frida Kahlo sidestilt med bilder av idealiserte utstillingsdukker. Schmedling berører på samme måte som Danbolt kunstnerens bruk av eldre tiders skjønnhetssymbol, *Venus*. Her trekker hun inn som et poeng i lesningen av verket at Venus er plassert ved siden av en kvinne i en t-skjorte påført teksten «Abuse of power comes as no surprise». Schmedling refererer videre til:

²⁴ Olga Schmedling, *A Cosmopolitan Globetrotter in a «Cosmopolitical» Age*, artikkel i: *Metaphorical Signs*, Beijing Today Art Museum (2009). Ingen paginering i katalogen.

²⁵ Ibid.

... (t)he use of political power and the misuse of pornography, the sale of buttons and bodies, slogans and prayers. In this way, the consumer society is depicted for good or bad, as well as how we are always using and consuming, copying and reproducing pictures and texts, independent of time and place, art and kitch in the media society.²⁶

Schmedling skriver at det handler om kontrasten i hvert individs kropp: «... like a futile mental battle that repeats itself indefinitely in the outer world.»²⁷ For å beskrive det karakteristiske ved Lisleruds tavler fremhever Schmedling Lisleruds «impossible combinations of media and tools that, in the western tradition, have belonged to different spheres, between spirit hands, between art and handicraft, between pictorial art and popular culture».²⁸

1.9.3 Eksisterer det en helhetlig forståelse fra artikkelforfatterne?

Danbolt og Schmedling er samlet i synet på hvordan reklame og massemedia legger føringer på dagens skjønnhetsideal. Danbolt refererer til Lisleruds bruk av Boticellis *Venus* som symbol for et filosofisk-metafysisk skjønnhetsideal.²⁹ Danbolt fremhever som et viktig aspekt det metafysiske skjønnhetsidealet kontra det ytre sett i forhold til forflatningen av skjønnhetsidealet over tid. Han viser til at skjønnhet og erotikk har glidd mer over i hverandre i samtiden.

Schmedling skriver om Krügers portrett av et kvinneansikt. Hun viser til at det kommuniserer en kontrast mellom det virkelige og det ideelle, og viser til Lisleruds vridning av Descartes' uttrykk til «I Shop Therefore I Am». Teksten, sier hun, forsterkes ved repeterte «Your body is a battleground» på Krügers kvinneportrett. Her viser Schmedling til bruk og misbruk av politisk makt og pornografi og kroppen som vare. Schmedling tolker Lisleruds bruk av Venus-elementet som en metafor på datidens skjønnhetsideal. Lisleruds bilder av idealiserte kvinnelige modeller og utstillingsdukker skaper en kontrast til selvportrettet av den forkrøplede Frida Kahlo.³⁰

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Danbolt, 2

³⁰ Schmedling, 2. (Katalogen artikkelen står i, er ikke paginert) Artikkel er på tre sider.

Danbolt går inn på samtidens verdier, den reklameskapte drømmeverden og lykken. Danbolt skriver om hvordan Lisleruds bruk av speilblanke sølv- og platinaflater bidrar til å trekke betrakteren inn i verket. Betrakteren blir en del av verket ved å speile seg selv og «møte seg selv sammen med pornomodeller og sexannonsører og de idealiserte skjønnhetsidealene fra samtiden som vi ønsker å ligne».³¹ Han trekker det inn i meningen som et narsissistisk element. Danbolt refererer til sinnbilder og bruk av symboler i verket. Schmedling, derimot, refererer til tavlene som metaforiske tegn.

2 Presentasjon av kunstverket

Ved første inntrykk gir porselenstavlene en opplevelse av å være en blanding av billedkunst og design i reklamens formspråk. De åtte tavlene med tittelen *I Shop Therefore I Am* var utstilt for første gang i forbindelse med festspillene i Bergen i 2006 i URD Kunstgalleri. Galleriet ligger i byens største shoppingsenter som, paradoksalt nok, heter Galleriet. Arne Nordheim har laget musikk til kunstverket.

I Shop Therefore I Am var utstilt i Stenersenmuseet i Oslo fra 24.mars 2007 til 6.mai 2007. Denne utstillingen er utgangspunktet for min oppgave. I min beskrivelse og identifikasjon av tavlenes motiv har jeg brukt den rekkefølgen tavlene hadde på utstillingen. Hver enkelt tavle var titulert med *I Shop Therefore I Am* nummerert fra en til syv. Æ var tittelen på tavle nummer åtte. I ettertid har kunstneren gitt hver av tavlene et navn. De fire første tavlene har tittelen *Your Body is a Battleground*. I tillegg de er nummerert fra en til fire. Tavle nummer fem og seks har tittelen *Abuse of Power Comes as no Surprise*, og nummer syv og åtte har tittel *ÆI* og *ÆII*. Sistnevnte fikk tittelen *ÆII* i forbindelse med Lisleruds separatutstilling i Beijing, april 2008. Etter denne utstillingen fikk kunstverket et nytt felles navn: *Metaphorical Signs*.³² Slik jeg ser det, er den nye tittelen et utvidet begrep fordi de opprinnelige tavlene er supplert med flere tavler som har

³¹ Danbolt, 2.

³² Ole Lislerud, e-post 03.03.09

andre nye metaforiske undertitler, som *Another Ugly day on Wall Street* og *Financial Times and Investors raise heat on political Donators*. Jeg bruker den opprinnelige tittelen i min oppgave.

På grunn av materiale og komposisjonen på silketrykk er det relevant å relatere verket både til billedkunst og i lys av kunsthåndverket. Som keramiker har Ole Lislerud vist stor grad av innovasjon og ny utvikling. I det han har presentert tidligere, har han brukt leiren til å skape unikaprodukter i brukskunst. Han bruker i dag materialet til billedkunst på store porselenstavler. Kunsthåndverket har endret seg de siste årene, og kunsthåndverkere har som Lislerud tatt materialet i bruk på nye måter sammenlignet med gjenstandsproduksjonen fra 1960-tallet. I 1967 var definisjonen av kunsthåndverk i Norge som følger: «Kunsthåndverk er gjenstandsproduksjon gjennomført for hånd i det konvensjonelle verksted.»³³ I 1997 var definisjonen forandret til: «Kunsthåndverk er en skapende kunstform, en idebasert kunstnerisk virksomhet som tar utgangspunkt i et materiale som inngår i en kunstnerisk prosess.»³⁴ Denne definisjonen gir rom for å se kunsthåndverket i et utvidet felt.

2.1 Teknikk og materiale

Lislerud bruker fotografiet som en billedmessig løsning i tavlene. I dag ligger kunstverk fra museer og bilder fra massemedia tilgjengelig for alle på Internett. I tillegg til å appropriere bilder fra andre kunstnere og massekulturen, fotograferer Lislerud egne montasjer, som han repeterer i flere av tavlene. Mange kunstnere har gjennom tiden brukt deler eller motiver av fra egne verk. Edvard Munch brukte tidligere motiver i en ny kontekst, eksempelvis fostermotivet. Når bildemotivene er valgt, foregår den tekniske delen ifølge Ole Lislerud slik:

Alle bildene komponeres til et motiv i photoshop og blir da produsert som silketrykk / decals i formatet 30x30cm eller 50x50cm. For å produsere silketrykk sendes bildene elektronisk til et grafisk firma som lager filmer av motivet. Hvert fargebilde fargesepareres og da blir det fire filmer til hvert

³³ www.kunsthåndverk.no

³⁴ www.kunsthåndverk.no

motiv. Hver film belyses på en silketrykkramme som er bemalt med en fotoemulsjon. Etter belysningen vaskes emulsjonen som ikke har fått belysning bort og da sitter man igjen med et bilde. Dette må gjøres for hver enkelt farge. I produksjon av et motiv må man ha fire silketrykk rammer. Deretter trykker man blå, rød, gul og svart på et spesialpapir. Man trykker det helt nøyaktig oppå hverandre slik at hvert fargetrykk stemmer helt nøyaktig med motivet. Når denne prosessen er ferdig og tørket (for hvert lag som trykkes oppå hverandre må det tørkes innimellom) trykker man til slutt med en femte ramme med en lakk. For å overføre bildet fra papiret / trykket til porselenet – legges hele bildet i lunket vann. Motivet i fire farger løsner fra papiret og sitter fast i lakken. Dette tynne lakkflaket med motiv legges på porselensflisen og man stryker forsiktig over med en gummisparkel og en tørr klut for å fjerne alt vann og fuktighet. Så frakter jeg alle trykkene til Kina, pluss fargene jeg maler med. Deretter når jeg har et utvalg av 15-20 forskjellige silketrykk motiver – komponerer jeg de på porselenstavlene og brenner de til 850 grader celsius. Mange av mine tavler er komponert gjennom en prosess hvor jeg bygger opp motivet gjennom 6-7 brenninger. Videre maler jeg oppå silketrykkene for å binde motivet sammen eller for å tilføre symboler osv. Hele brenneprosessen utføres i porselensbyen Jingdezhen i Kina.³⁵

Hvem inspirerte Ole Lislerud til å skape *billedkunst på porselensflater*? Lislerud har hentet sin inspirasjon nasjonalt og internasjonalt. I artikkelen «The Potential of Ceramics in Architecture» til at «en av de mest bemerkelsesverdige innovasjoner i keramisk teknologi er den innovative produksjonen av fliser i stor scale over tre meters lengde».³⁶ Warhol og Rauschenberg gjorde det mulig å kombinere silketrykk og maleri. Lislerud skriver: «Keramikkflisene ble internasjonalt kjent når Rauschenberg først utnyttet dem med keramisk silketrykk sist i 1980 årene.»³⁷

I byen Shigaraki i Japan, som er kjent for masseproduksjon av porselen, fikk Rauschenberg låne et eget studio. Der laget han en komposisjon av bilder satte han bilder sammen i en komposisjon som han overførte til silketrykk. Deretter eksperimenterte han med muligheten for å brenne komposisjonen permanent i leiren på store tynne fliser. «Tidligere hadde ingen overført fotografi og maling til tynne porselensplater.»³⁸ I denne byen har de i dag et eget museum med billedkunst på store porselenstavler. Kjente kunstverk er presentert på tynne porselensfliser: «the largest and most demanding project

³⁵ Ole Lislerud, e-post 03.03.09

³⁶ Ole Lislerud, «The Potential of Ceramic in Architecture»

Kunsthøgskolen i Oslo, Årbok 2005. Oslo National Academy of the Arts. Annual review Redaktør : Peter Butenschön, Akademisk publisering Valdres Trykkeri Norway 2005 s 153

³⁷ Ibid.

³⁸ The Otsuka Museum of Art, <http://www.autentic-japan.jp/otsuka.html>

was the reproduction of the Sixtine Chapel in the Vatican Rome. This project was completed in 1992 and presented in 1992 and presented at the world's Expo in Seville.»³⁹

Lislerud bruker nye digitale teknikker i Photoshop for å omformulere og redigere approprierte bilder. Noen fremstår i farger, andre i sort-hvitt eller gråtoner. I forhold til et analogt fotografi er fremkallingsprosessen borte med det digitale fotografi. Men, bildene kan bearbeides og omformuleres i Photoshop med tradisjonelle mørkeromsoperasjoner. Det digitale formatet forenkler bearbeidingen av bildet. Materialet gir en glanset overflate. Lislerud bruker keramiske farger i komposisjonen.

2.2 Komposisjon

Det kan reises spørsmål om hvordan Lislerud har bygget opp sin komposisjon, og hva dette uttrykkets stillistiske kjennetegn er. De åtte porselenstavlene er uten ramme. De har et rektangulært høydeformat. Hver tavle er 3 m x 2 m x 10 mm. Motivavskjæringer er satt helt ut i tavlenes ytterkant. Formatet har sin referanse til japanske skjerm Brett og fra amerikansk modernisme, eksempelvis Rothko og Rauchenberg, med rektangulært høydeformat. Lislerud presenterer sine tavler som veggaviser eller reklameplakater. Han har tilpasset formatet etter sine motivvalg og innhold (veggavisens referanse er altertavler). Bildene er det sentrale i tavlenes komposisjon. Lislerud er ikke selv fotograf, men han approprierer bilder fra andre kunstnere og massemedia som en billedmessig løsning. De horisontale og vertikale linjene i montasjene gir tavlene en grunnleggende balanse, og stabiliserer bevegelsen. I kontrast har han benyttet ustabile komposisjonsprinsipper som gestuelle malingsstrøk, rabling og sikksakklinjer. I komposisjonen ser vi ingen konturlinjer. Papirfragmentene danner linjer, bortsett fra i tavle 6, hvor sorte linjer antyder et gridsystem. I de uavhengige malingsstrøkene fremstår brede og smale linjer i form av vertikaler, horisontaler, buer, sirkler og spiraler. De skaper kontrast til den stringente montasjen. Repetisjon av identiske motiver i verket skaper en rytmisk helhet. Det repetitive refererer til minimalismen og pop-art med Warhol.

³⁹ Ole Lislerud, artikkel, «The Potential of Ceramic in Architecture» s 153

Det er en spenning i komposisjonen mellom de stringente og flate motivene i montasjen og de organiske og penselstrøkene. Malingen er noen steder lagt på i pastose lag, andre steder som en gjennomskinnelig folie over motiv og flate. Det skaper en dybdevirkning og stofflighet i teksturen. De rennende linjene av maling danner romillusjon. Malingen dekker flere figurmotiver, helt eller delvis, som et ytterste lag. Rennende sort og rød maling danner et stofflig uttrykk og illusjon om former som portaler og buer. Når Danbolt viser til en sammenligning med Rauschenberg, kan det muligvis referere til hans verk *Collection*. Det har lignende dryppemaling som vi ser i Lisleruds verk, og som igjen finner sin referanse i indianske sandmalerier. Malemåten ble brukt innenfor abstrakt ekspresjonisme fra New York-skolen. Lislerud har brukt flere repoussoirer i tavlene. Det skaper nærhet og avstand mellom motivene. Enkelte motiv har en hierarkisk oppbygging.

Fargene skaper kontraster mot tavlenes hvite bakgrunn. De malte strøkene, skaper et dynamisk og spent formuttrykk. Bildet er det sentrale på tavlene. Lislerud har fått frem egne bildeutsnitt. Han forsøker ikke å sette to eller flere fotografiske tegn sammen til et bilde. Hvert motiv står frem med en egen identitet. De valgte bildene blir satt sammen i en montasjedel som utgjør et motiv. Ulike kvadrater i forskjellige farger trer frem mellom vertikale og horisontale linjer. Enkelte steder er de malte kantene frynsete.

Lislerud fremstiller de menneskelige motivene i totalbilder, halvtotale, halvnære og close-up. Verket har påvirkninger fra fortid og nåtid. Lislerud har plukket bilder fra en virtuell billedbase med verk fra museer, gallerier og tilfeldige nettsteder. Han har estetisert det til sitt eget uttrykk og omformulert det i ny kontekst. De enkelte delene skaper en helhet i kunstverket. De enkelte delene skaper en helhet. Det er ikke et nytt fenome å reproducere andre kunstners verk.

Diebold viser til at dette var et fenomen som allerede var kjent i middelalderen.

Thanks to modern reproductive technologies, when contemporary artists reuse or rework images, they rework a copy rather than the original. Not so in the Middle Ages, when mechanical reproduction was unknown. Medieval craftsmen, like postmodern artists, recognized the visual charge that could come from appropriating a powerful or prestigious image, so they physically incorporated those images into the new work, destroying the reused image's original context.⁴⁰

⁴⁰ William J. Diebold, *Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art*. Westview Press, (Colorado/Oxford, 2000), 95.

Lisleruds verk er sammensatt av flere lag som utgjør en meningsbærende helhet. Strøkene er malt over og under fotografiske motiver og tegn. Kunstnerens lerret er en tettmasket silkeduk. Komposisjonen overføres til silkeduken og de abstrakte penselstrøkene føres på som et ytterste lag. Tavlene blir brent i sterk varme og uttrykket hermetiseres i porselenet.

Tavlene har en visuell presentasjon som befinner seg i spenningsfeltet mellom maleri og fotografi, det abstrakte og det figurative, tekst og bilde, nærvær og fravær. Lislerud har tatt materialet i bruk på nye måter og gitt tavlene en plass i billedkunstens postmodernistiske sfære. Gjentakelser av figurer initierer til verkets meningsdannelse. Komposisjonen har geometriske impliserte linjer i vertikale og horisontale akser.

Lisleruds hovedmotiv er kvinnen. I kontrast til fragmentet av Venus ser betrakteren et gjenkjennelig og lysende *moteikon* fra samtiden, Lislerud har komponert inn selvportrettet av Frida Kahlo: *Den brukne søyle*. Kontrasten til skjønnhetsidealene skaper persepsjon med refleksjon og ettertanke hos betrakteren.

Krügers bilde *Untitled (My body is a battleground)* er presentert i reklamens uttrykk og farger. Flere tekstfragmenter, oneliners, pengesedler og sølvflater som fungerer som speil for betrakteren, er strategisk plassert i utstillingsgjestens høyde på den glossy porselensflaten. Menn fremstilt i ulike roller, i miniatyr, står plassert rundt om i denne billedverden av kvinnemotiver. Motivene er idealisert i vestlig identitet. Barthes har skrevet noe om det samme i forhold til å sette seg i en positur for utstilling i oppdrag som modell for en fotograf. Når reklamen velger å bruke kvinner som modeller, som utstillingsdukker, og fra væren til fremtreden, blir modellene bekreftet som en konsumvare og redusert til et objekt. Flere av Lisleruds objekter fremstår som et ideal i forhold til virkeligheten. Personlighet og subjektive uttrykk er fraværende. Det objektive er fremhevet, mennesket blir estetisert som et objekt. Det er fravær av nærvær, relasjoner og kommunikasjon.

I kontrast til det glamorøse ser vi på siste tavle en scene med rekker av unge mennesker med subjektive uttrykk, i naturlig posisjon og påkledningen som ikke er moteriktig etter reklamens norm. Et stort androgynt, ikke-idealisert ansikt repeteres i tavlene og skaper en motsetning til de idealiserte bildene. Store Æ-er i pastose malingsstrøk er fremtredende på tavlenes billedflate. Til sammen utgjør tavlene en visuell helhet.

Et element, et rødt skilt med teksten «I Shop Therefore I Am», er et kulturelt tegn for vår tid, presentert som et reklameskilt. Verdens største magasin, *Life*, har lik design, og vi plasserer assosiasjoner til massemedienes vokabular for vår kulturelle samtid med fokus på konsumerisme og reklame. I komposisjonen fanger gestuelle malingsstrøk i sterke farger, tekstfragmenter, graffititegn og montasjer med mange bilder betrakterens oppmerksomhet. Et stort ikke-idealisert, androgynt ansikt skiller seg ut som et motiv med et personlig uttrykk.

Lislerud har valgt å sette sammen bilder og trykte informasjonen i digitalt design på en flate. Noen steder fyller de hele tavlen, andre steder fyller montasjen en mindre del, slik at den hvite bunnfargen og malingsstrøk trer frem. Bildefragmentene er montert kant i kant. Farget papir, noen steder transparent folie og maling, ligger som gjennomskinnelige lag over og under motiver og figurer. Lagene i transparent og maling som har rent over i hverandre, blir et dybdeskapende element og gir romillusjon på flaten. Silketrykket gjorde det mulig å kombinere maleri og fotografi. Betrakteren kan se seg selv i verket sammen med motivene på tavlen og blir derved en del av det. Surrealistene introduserte speilet og blankpussede metalloverflater som virker som speil i sine collager.⁴¹ Robert Rauschenberg, som var en av de som banet veien for popkunsten fra abstrakt ekspressionisme, også han brukte blanke flater som fungerte som speil som element i sine verk, bl.a. i *Charlene*. Det konseptuelle ved speilbruken, og bruk av ready-mades refererer til dadaisten Marcel Duchamp.

Når Lislerud maler tegnet Æ i stort format med dunete kanter, trer den likesidede trekanten i A tydelig frem. En trekant gir tyngde og stabilitet rent kompositorisk. Malingen ser ut til å være kastet på tavlen før pensel og fingre er tatt i bruk som maleredskaper. De sterke fargene trer enkelte steder ekstra frem mot de fargeløse fotografiske trykkene. Lislerud har tegnet abstrakte skrifttegn i den våte malingen med fingeren. Et horisontalt sort rektangulært felt, 50, er lagt som et siste lag i komposisjonen, og gir nærmest illusjon om å være forskjøvet frem i billedfeltet i forhold til lagene som skimtes under.

⁴¹ Gunnar Danbolt, *Blikk for bilder*, (Oslo: Abstrakt Forlag, 2002), 49.

Lislerud har brent motiv i platene opp til syv ganger. Lislerud endrer allerede eksisterende bilder, og maler over i et eksisterende billedrom når han lager sin palimpsestiske struktur med flere betydningslag. Han tar gamle lag med i nye meningssammenhenger.

2.3 Identifikasjon av verket

2.3.1 Tavle 1: *Your body is a battleground*

De abstrakte malingsklattene (1–2) er kunstnerens nærvær i verket, hans håndverk på billedflatene. Maling som har rent fra høyre mot venstre over tavlens del med komposisjon i fotomontasje, kan her tilføre et illusjonistisk element av dynamikk, fart og tid. Stripene opptrer som fartsstriper som med voldsom kraft nærmest skyver de to blå fargefeltene i diagonalen. Blåfargen kan være en referanse til det himmelske eller vann. Rablinger i wirelignende linjer konnoteres til ekspressive skrifttegn. Tommelfingeravtrykk i malingen kan henseile på personlig identifikasjon. Bruk av tommelfinger som redskap i maleriet er tidligere brukt av Rembrandt for å skape tekstur og stofflighet. Cy Twombly brukte tommelen for å skape skriftlignende tegn. Diagonalen til de blå fargefeltene tangerer en diagonal i en trekantkomposisjon, en montasje. Blåmaling legger seg som et transparent lag mot motivene til høyre i billedrommet. Denne sterke bevegelsen kanaliserer betrakterens blick fra malingfeltene mot montasjen, og gir det derved en bestemt oppmerksomhet mot bildemotivene.

En stor sirkelbue malt med fingeren gir illusjon om en sirkel og et dybdeskapende element. I tillegg står den i komposisjonen nærmest et delvis overmalt fragment av Botticellis Venus. (8) Figuren er presentert i en sort trekant. Muligvis kan trekanten vise til en religiøs dimensjon, treenigheten. I kontrast til denne sorte trekanten, på samme linje, men øverst i høyre hjørne av tavlen, er en trekant i et lyst felt. (3) Vi kan konnotere det lyse Venus-fragmentet med kontrast av sort maling i forhold til lys og mørke, det gode og det onde.

Fragmentet som ses i motiv 4, identifiseres som en kvinnelig prostituert som viser frem sine kvinnelige attributter som en vare bak et transparent blått felt, som kan vise til en glassrute. Ansiktet er uten mimikk og personlighet og viser til anonymitet. Til venstre for

dette ser vi tre figurer som kan identifiseres som følger: Mannen, motiv fem, identifiseres som en type mannsrolle i verket, med kulturelle konnotasjoner til en som betrakter kvinnen på avstand. Lislrud beskrev ham som «en som står og kikker».⁴² Han er fremstilt i miniatyr, som viser til et verdiperspektiv. Han fremstår som et fragment av en liten smal figur, mens kvinnemotivene på hver side fremstår som hovedfigurer. Et fragment, motiv seks, er et snap-shot-bilde av Frida Kahlos selvportrett *Den brukne søyle*. En mann i en type mannsrolle (7), ung og velkledd, men uten personlig uttrykk, med blikket mot fragmentet av Kahlos bilde, ser vi et verdiperspektiv fordi bildet av mannen i helfigur fremstår i et miniatyrformat i forhold til Kahlos portrett.

I motiv åtte kan vi identifisere et fragment, *Venus fødsel*, av Andrea Botticelli. Bildet fremstår i farger, men er plassert i midten av en sort trekant som ligger over, og mørk overmaling over figuren dekker deler av motivet. Et kvinnemotiv (9) konnoterer til en velkledd karrierekvinn, men presentert som anonym fordi hatten dekker hele ansiktet. Venus og den påkledd kvinnen, slik de er plassert av kunstneren ved siden av hverandre, kan gi assosiasjoner til *Den hellige og profane* malt av Tizian.” Her er den nesten nakne Venus den bluferdige og hellige. I overført betydning er den påkledd i datidens motetøy den vulgære.”⁴³ Et verk av Mapplethorpe, *A man in polyester suit* (10), viser et bilde av en mannlig torso, synlig fra knærne til halsen. Mapplethorpe har tatt et snap-shot-fotografi av en afrikansk mann, identifisert på grunn av hans mørke, synlige hud. Han er kledd i en lys polyesterdress som konnoterer mer til en vestlig kulturs fashion enn til afrikansk påkledding. Buksesmekken i dressen er åpen. Den viser et close-up-bilde av mannens erigerte penis. Lislrud sier han har brukt bildet for å vise til en type mannsrolle i verket, en velkledd machotype. Mapplethorpe var homoseksuell, og «han var spesielt opptatt av mannlig homoseksualitet i forbindelse med aids», skriver Arthur Danto om verkets transendens. Han ser fotografiet i lys av aidsproblematikken. «Dette verket blir stående som en metafor på hans liv og død, da han selv døde av aids.»⁴⁴ Danto antar at

⁴² Intervju med Ole Lislrud 15. januar 2008

⁴³ Søren Kjörup, *Hvorfor smiler Mona Lisa? En bog om billeder og deres brug*. (Roskilde: Universitetsforlag, 2003), 26.

⁴⁴ Ibid., s. 459

Mapplethorpe ønsket å lage en provokasjon med dette komplekse verket.⁴⁵

Warhol presenterte et lignende verk med tittelen *Torso* (utstilt ved Astrup Fearnley Museet i 2008). Courbet malte i 1866 et fragment av et realistisk close-up-bilde av kvinnens underliv med tittelen: *The Origin of the World*. Innenfor avantgarden var det Picasso i sin analytisk-kubistiske periode som fragmenterte menneskefiguren. *Portrett av Kunsthandler Kahnveiler* er et eksempel på det. Fragmentering av menneskefiguren, torso, er et element fra antikken.

Motiv 11, viser Barbara Krüger's grafiske verk *Untitled*. Motiv, (12), identifiseres som vann eller speil. Teksten (13), i transparent gull, er fra Rosetta-steinen. Den har tre rekker med det samme tekstuelle innholdet på de tre språkene gresk, demotidisk og hieroglyffisk. Derved kunne hieroglyffene tydes.⁴⁶ Lislrud har samlet dette elementet fra sitt eget design på serviset Barrista Rosetta. Det er dekorert med tekst i gull fra Rosetta-steinen og kalligrafiske, ekspressive skriftuttrykk.

2.3.2 Tavle 2: *Your body is a battleground*

Undertøysmodeller (14) identifiseres som stereotype kvinnefremstillinger som et objekt eller en vare. Lys- og skyggeeffekter i valører av sort og lys bakgrunn gir en teatralisk effekt, og forsterker inntrykket av fotografiet er iscenesatt.

Fragment (15), er en stereotyp undertøysmodell. Et sølvlag over motivet skjuler ansiktet. *De kommer*, (16 og 17), av Helmut Newton. Sidestilt er det samme motivet som nakne utstillingsdukker. Roland Barthes trekker en sammenligning mellom fotografiet og scenen: «Det er allikevel ikke, (synes det meg), gjennom maleriet at fotografiet kommer i kontakt med kunsten, men gjennom teateret.»⁴⁷ Motefotografen Newton presenterer stereotype kvinner idealisert som utstillingsdukker i en reklame, og viser til fravær av personlighet.

⁴⁵ Arthur Danto, *Playing with the edge. The photographic achievement of Robert Mapplethorpe*. London, (England: University of California Press, 1996), 112.

⁴⁶ Francis Bull, Arnold Eskeland, Erik Tandberg, *Gyldendals store konversasjo leksikon*, (Oslo: Gyldendal norsk forlag, tredje utgave 1972), 3688.

⁴⁷ Roland Barthes, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet* (Oslo: Pax Forlag, 2001), 43.

Tekstfragmentet «I Shop Therefore I Am» (18) er plassert over figur 17 og ved siden av motebilder av kvinner fra massemedia. Et rødt skilt med hvit tekst i fet skrift, halvdelen er klart synlig, resten ligger som et bakenforliggende lag under et transparent blått fargefelt. I Krügers opprinnelige kunstverk vises en hånd som holder et tekstschild mellom fingrene. Måten fingrene holdes på, refererer til avbildning av religiøse overhoder med fingrene i en talegest. Krügers bilde er reproduisert blant annet på shoppingbager og forbruksvarer. På den måten kommer hennes kunstneriske budskap rundt i forbrukersamfunnets offentlige rom. Flere trykk (19) viser snap-shot-fotografier av undertøymodeller kvinner i oppstilt positur. Studioeffekten forsterkes av spotlys, hvor lyset kommer fra en kilde utenfra, noe som Caravaggio introduserte i sin tid, og som fotografer senere har tatt i bruk med ulike lys- og skyggeeffekter.

Geometrisk felt i gråtoner (20) skal muligvis identifiseres som noe som er revet av tavlen. Fotografier av kvinner i positur (21) med motsatt belysning gir en diffus og annerledes virkning enn vanlige negativer. Et rektangulært hvitt felt, bakplate for reklameplakat.(22). Det blå feltet kan identifiseres som himmel, eller en åndelig dimensjon.

2.3.3 Tavle 3: *Your body is a battleground*

Under en blå transparent folie identifiseres et pornografisk fotografi. Kun det nederste av haken er synlig, og armene er avskåret ved albuen. En anonym kvinne uten personlighet og handlekraft. Flere kunstnere har fremstilt uklare og slørete foto lik dette. I denne figuren er kun haken er en synlig del av ansiktet, resten av ansiktet er fraværende. Figuren fremstår som anonym, som et objekt. Sammenligner vi Lisleruds uttrykk med et bilde som har relevans for hans uttrykk, vil det være et fotografi av Alfred Stieglitz med tittelen: *Georgia O'Keeffe – Torso*. «Thus the absence of her face, her hands, and her feet (all arbiters of an individual self) allow her to remain absent from the image. The image reflects the body as a part of a sexual territory open to the male gaze.»⁴⁸ Liz Wells har et innlegg som underbygger Clarks syn:

⁴⁸ Graham Clarke, *The Photograph, Oxford History of Art*, (Oxford University Press 1997), 127.

The substitution of a part for the whole; or use of a thing to stand in for powerful but repressed forces. In Freudian theory fetishism refer to the displacement and disavowal of sexuality fascination or desire are simultaneously denied, and indulged through looking at an object or image which stands in for that which is forbidden. Thus a photographic image of a fragment of a woman's body may stand for a woman as object for sexual desire.⁴⁹

Neste motiv, (29) identifiseres som sangeren og transvesitten Boy George. Denne blandingen av mann og kvinne i fremstillingen har sine røtter tilbake til den greske hermafroditten. Et androgynt ansikt, avskåret over øyepartiet og med stor munn og store tenner, fyller neste motiv (30). Det er et realistisk fotografi Lislerud har hentet fra Internett. Portrettet fremstår nærmest som en karikatur. Sidestilt er Jenny Holzers verk fra *Truisms: Abuse of power comes as no surprise*. Teksten til Holzer ble båret av begge kjønn. Budskapet fremsto forskjellig i forhold til hvem som hadde teksten på seg. Jenny Holzer benyttet det urbane rom for publisering av sine meldinger, sine street-talks:

Her *Truisms* consisted of long lists of conflicting homilies or injunctions which seemingly questioned the possibility that univocal viewpoints could issue from either an authorial or a public sphere. In 1989 her slogans and statements appeared on LED strips following the circular motion of the spiral ramp at New Yorks Guggenheim Museum.⁵⁰

Denne måten å fremstille et budskap på, for å vise hvordan media bruker tekst og bilde i sin strategi for økt konsum, er i tråd med Krügers stil. Igjen har Lislerud fokusert på en manipulering av bildet der kun figuren er fokusert. Det forsterker det anonyme og fravær av personlighet. Uttrykket kan minne om anonyme to tusen år gamle mumieportretter. Sidestilt ser vi gjentagelser av motiv identifisert og omtalt under tavle 1 (motiv 32–35).

Neste horisontale linje viser et gruppeportrett der tre kvinner fremstår i halvfigur (36). Det er et manipulert gruppeportrett med det samme motivet, det identifiseres som Madonna og viser til stereotypi. Fra høyre gjentas motivene (37–40) fra tredje tavle. Neste billedbånd (41) er gjentagelser av, (29–34) fra samme tavle.

Motiv 42, dekker over halvdelen av Frida Kahlos portrett. Det fremstår som om den delen av bildet er revet vekk, og forsterker de komposisjonelle lagene. Et smalt fragment

⁴⁹ Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction second edition*, (London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2000), 349.

⁵⁰ David Hopkins, *After modern art 1945-2000* (Oxford University Press, 2000), 210.

bokstavene av p og s fra teksten «I Shop Therefore I Am» repeteres under dette laget. Neste motiv er den politisk aktive skuespillerinnen Salma Hayek (43), og sidestilt til høyre er et fotografi av Madonna i halvfigur. Hun er fotografert mens hun står i flombelysning på scenen og synger (44). Madonna er et skjønnhetsideal i samtiden og et populistisk ikon for mange unge kvinner. Ved siden av er Boy George presentert, som kvinne (45). Han er vokalist og forfatter, og tekstene i sangene er laget med tanke på å gi androgyne og transvestitter internasjonal anerkjennelse.⁵¹

Motiv 46 på neste rekke repeterer motivene 36–40 fra samme tavle. Sidestilt med *Untitled* er kvinner som reklamerer for undertøy (47). Motiv 48 viser gjentakelser som er identifisert som Madonna sidestilt med Salma Hayek. Transvestitten Boy George er sidestilt med den nakne kvinnen. Et platinalag dekker nederste del av Salma Hayek og Madonna som til venstre for seg har skiltet «I shop therefore I am» i blått. Et overliggende lag av sølv dekker motiv 48. En stor blå Æ (49) er malt over montasjen. Æ er en ligatur, et arbitrært tegn med konnotasjon til ordet jeg, som er i muntlig bruk i Trøndelag og Nord-Norge. Det kan muligvis også referere til et propagandategn, og tidligere hadde bokilluminasjonene et initial som overliggende lag over ornamentikken. Lislerud har brukt tegnet Æ tidligere i forbindelse med utsmykning av Ivar Aasen-tunet i samarbeid med arkitekt Sverre Fehn. I porselenstavlene med titlene Æ1 og Æ11 er tegnet en hovedfigur.

2.3.4 Tavle 4: *Your body is a battleground*

Repetisjon av *A Man In Polyester Suit* og *Untitled (Your body is a battleground)* påført blå malingsdrypp (51). Teksten legger premissene for hvordan bildet skal identifiseres. Tårene i dette sitatet forsterker en følelse av smerte og avmakt. En rød malingsklatt er kastet på tavlen i bildemotivenes venstre side. Tavlens midtparti viser et dominerende horisontalt blått felt og fingermalte linjer i buer og sirkel antyder ekspressive skrifttegn (52). Sprutmaling i tynne hårnålstriper gir en illusjon av å sveve over billedflaten (53 og 54), og refererer til abstrakt illusjonisme. I kunsthistorien var Riopelle en av representantene for denne malemåten. De syltynne stripene gir en illusjon om fart, spenning og bevegelse. Det blå malingslagets horisontale linje følges opp av dryppemaling i blå striper, og understreker

⁵¹ Wikipedia. http://en.wikipedia.org/wiki/Boy_George 6.11.2010

det horisontale i denne vertikale tavlen (55).

2.3.5 Tavle 5: *Abuse of Power Comes as no Surprise*

Ekspressive penselstrøk og to repeterte bilder: *Untitled* og *Den brukne søyle*. Fargen sort konnoterer sorg. Den røde fargen står for lidelse, og disse satt sammen kan konnotere fare (56). Halvbueformen malt med to brede strøk gir en kraftig bevegelse mot to sidestilte bildemotiver (57). Motiv 58 viser repetisjoner fra tavle 1, motiv 6 og 10, men portrettet med *Your body is a battleground* fremstår her med transparent rødt lag over øyenpartiet til det kunstige portrettet og skaper forvirring og nysgjerrighet. Warhol la transparente fargefelt på sine portretter. Et sort rektangulært felt i høydeformat står som en søyle under bildene som har geometriske sølvfelt som over og underliggende lag, og nærmest skyver bildene frem fra flaten (59). Gestuelle bevegelser (60), skrevet vertikalt fra bunnlinjen og oppover på billedflaten kulminerer i en fargesprut diagonalt mot venstre, identifiseres som fart og tid (61).

2.3.6 Tavle 6: *Abuse of Power Comes as no Surprise*

Tavlen fremstår som en all-over-komposisjon, og tavlens røde midtlinje, (61), deler tavlen i to og synliggjør derved forskjeller i farge og visuelle motiver på den øverste og nederste halvdel. Øverst, 62, viser sort og rødt malingsfelt påført horisontalt med bred pensel fra høyre mot venstre. Over disse malingslagene har det rent rød maling som danner et overliggende lag. De gestuelle tegnene som er tegnet inn med fingeren i det sorte, blir også berørt av de røde stripene.

Rød og rosa er de dominante fargene på neste horisontale felt (63). Den anonyme kvinnen i halvfigur fra montasjen på tidligere tavler, er her enda mer anonymisert fordi hele ansiktet er dekket av sort, og det som gjenstår av figuren er dekket med rosa. Fargen som dekker denoterer til at den fragmenterte kvinnen står bak en glassrute, refererer til et pornografisk bilde eller farger konnotert til en femme fatale slik som Madonna hos Munch. Sidestilt ser vi et helt rosa og rødt felt, og til høyre for dette et grått vertikalt lag før Krügers *Untitled* igjen trer frem. «Your body is a battleground» skimtes som et underliggende lag dekket av transparent rosa fargelag.

Den siste hovedfiguren har referanse til den første som er redusert til et anonymt fragment av en kvinnefigur (64). Neste horisontale felt (65) er gjentakelser fra tavle 3 (29–35), men fremstilles her med et lag rød og sort dryppemaling. Videre ut linjen er det androgyne ansiktsportrettet i storformat gjentatt og sidestilt Jenny Holzers verk som har samme tekst i bildet som denne tavlens tittel: «Abuse of power comes as no surprise». Her er rød maling rent over ansiktet på dette bildet og viser til en negasjon av personlighetsfremstilling.

Sidestilt denne teksten har Lislerud presentert et pornografisk fotografi, delvis dekket av rød og sort maling som har rent vertikalt og skaper romillusjon. Neste billedbånd repeterer gruppeportrettet med tre like kvinner samt Venus fragmentet, *A man in polyester suit* og *Untitled*, som blir liggende som en tekst under en rød til en rød malingsklatt (66). Røde malingsdrypp har rent fra høyre mot venstre, og helt eller delvis har noen av figurene under blitt visket ut. Skriften på det siste motivet er lite synlig. Det vil kreve ekstra av betrakteren å se at figurene på linjen er en gjentakelse fra samme linje, de tre like kvinnene, Venus som ved denne presentasjonen har sorte smale horisontale og diagonale striper. Ved siden av et motebilde før Mapplethorpes i en tydelig utgave avslutter tavlekanten. Mapplethorpes bilde er satt under et pornografisk kvinnemotiv på rekken over. Begge motivene viser sitt kjønns attributter. Mapplethorpes *A Man In A Polyester Suit* er satt under et bilde som kan identifiseres som et pornografisk motiv eller prehistoriske fruktbarhetssymboler.

Et bånd eller register av transparente sorte kvadrater ligger som et lag over figurene bak og gjør disse så vidt synlige. De er nesten retusjert vekk (67). Tre transparente sorte rektangler ligger som et lag over japanske pengesedler (68). Bilder av kvinnelige og mannlige prostituerte satt på linjen under sedlene og delvis synlige bak sort og rød maling med dybdeeffekt, konnoteres til prostitusjon. Nederste felt med hvite gestuelle tegn i sikksakk og oval sort maling, viser flere lag med illusjon av rom og dybde (69).

2.3.7 Tavle 7: *ÆI*

Teksten fra Rosetta-steinen er presentert i et stort rektangulært felt (70). På denne tavlen er de trykte tekstsidene i gull et overliggende lag over underliggende tekst som så vidt skimtes. Det underliggende laget er litt uklart (71). En stor rød *Æ* er malt som det øverste laget og midt på tavlen (72). To svartmalte mindre *Æ* jeg i betydningen identitet (73). En

sort fargeklatt er kastet på tavlen i sort sirkellinje over den røde Æ og den identifiseres som delvis utvisket. Ludvik Eikaas har laget et verk med tittelen *Jeg*, og ifølge Inger Eri er Eikaas *Jeg* en kraftsalve mot jantelova.

2.3.8 Tavle 8: *ÆII*

Figur (75), repeterende motiver fra tavle tre, identifisert i rekkefølge fra høyre: En transvestitt, tilfeldig bilde fra massemedia sidestilt med et androgynt ansikt. Deretter sees Jenny Holzers bildefragment med transcendens av påstanden «Abuse of power comes as no surprise» som identifiseres som overgrep og vold mot kvinnens kropp. Sidestilt er et kvinnemotiv som er identifisert som et pornografisk fotografi, og definerer en anonym kvinne. Siste repeterte motiv har temaet lidelse transformert til Kahlos selvportrett. Et nytt motiv, en mann i engelsk sporty rutete ulldress, konnoterer en type mannsrolle.

Resten av denne linjen viser studenter på gaten i Tokyo, street-art. Bildene er reproduerte fotografier av den japanske fotografen Schoichi Aoki. Han har fotografert gatemoten i Japan siden 1980-årene. Disse fotografiene blir et motstykke til reklamen ved at de unge studentene har skapt sin egen street-fashion og laget klærne selv, og vist det frem på den mest kjente gågaten i Tokyo, Omotesando Avenue. De skapte en egen mote for et par år siden som igjen inspirerte moteskaperne. Lislerud uttaler⁵² at han på denne måten har «forsøkt å kommentere virkeligheten som er full av kontraster».⁵³ Et paradoks til moteverdenens makt.

Ordet Hausmann og 1923 har Lislerud gjentatt to ganger på tavlen. Det kan muligvis referere til dadakunstneren Raul Hausman, som i 1923–24 viste sin fotomontasje med tittelen ABCD, og sammen med Hannah Högh innførte han fotomontasjen som kunstform.⁵⁴ Motiv 77 viser gjentatte motiver fra tavle 3, motiv 36–40. Det første gjenkjennelige er bildet som viser en kvinne manipulert til et gruppeportrett på tre. Motiv 37, Venus, skiller seg ut i forhold til de andre figurene. I denne replikken er Venus' hode erstattet med en sort malingsklatt. Fire sorte vertikale striper har rent over

⁵² Intervju med Ole Lislerud 15.08.2008

⁵³ Ole Lislerud, notat vedrørende konseptet, fra Stenersenmuseet 07.05.07.

⁵⁴ Dawn Ades, *Photomontage*, (London: Thames and Hudson Ltd., 1996), 36.

kroppsfragmentet. Ut rekken er flere av Schoichi Aokis street-fashion-motiver. Rennende malingsstriper i sort og rødt sees over deler av motivene.

Teksten « I shop therefore I am », i hvitt på rødt med futura bold, oblique skrift, gir assosiasjon til et reklamebudskap (78). Skiltet gir informasjon om en påstand eller appell som er motstridende med de idealiserte reklamefigurene på reklameboards og innleder billedrekken med gjentakelser av motiv 43–46 med Salma Hayek, Madonna og Boy George, siste som halvfigur under et opak malingslag. Det brede diagonale røde malingslaget dekker motivene slik at kun fragmenter av figurenes kroppsdelar er tilbake, overveiende ansiktsfragmenter (79).

Trykk av pengesedler (81). De henspiller på motiver med mannlige og kvinnelige prostituerte, salg og kjøp av seksuelle tjenester. De er nesten tildekket av fargelagene i sort og rødt som har rent over i hverandre. Et lag med gult, lilla, rosa og grå farger i diffuse former skimtes mellom malingsstripene.

Vi identifiserer en sort Æ, (82), delvis dekket av lag med malingsstriper. Den er her mindre dominerende bak lag av dryppemaling, men innleder to horisontale felt av bilder med street-fashion. Det kan identifiseres som identitet som ikke er mediaskapt. Sorte diagonale smale malingsstrøk med dryppemaling som har rent nedover tavlen ligger i et lag utenpå motivene, konnoterer til sorg, noe trist (83). Et svakt gjennomskinnelig kvadrat i mørke valører er plassert midt på tavlens nederste del (84). Kvadratet er i lik størrelse som sølvkvadratet i de første platene som ga illusjon om å være et speil. Det geometriske, sorte kvadratet refererer i uttrykk til konstruktivismen, og Malevich *Black Square* (85).

2.4 Palimpseststruktur i *I Shop Therefore I Am*

Ole Lislerud har valgt en formal grunnstruktur i komposisjonen med vertikale og horisontale. På tavlene trer gridmønsteret fram i montasjene. Det er mye informasjon, og blikket leter etter mening og sammenheng blant motivene. I sterk kontrast til det stringente, føyes organiske, abstrakte penselstrøk seg over og under lagene av figurale motiver og geometriske former.

Kategorisering, likheter og ulikheter, symboler, metaforer og farger krever en fordypning i materialet. For å forstå verket er det nødvendig med kunnskap om samtidens

kulturelle tegn, og kunsthistoriske sitater som Lislerud har brukt. Han har valgt det lagvise i sin komposisjon, som viser til bakenforliggende eldre betydningslag. Ole Lislerud har laget en palimpseststruktur i porselensplatene. Det er kunstnerens komposisjon med flatelag under transparente slør og pastose overmalinger som knytter verket tilbegrepet *palimpsest*. Ordet har sin opprinnelse fra latin. Det består av leddene *palin* og *psao*, direkte oversatt til «skrapet vekk», i betydningen rensset og brukt igjen.⁵⁵ Opprinnelig har begrepet palimpsest sin historiske referanse i en tid hvor gjenbruk av ressurser var en nødvendighet. I antikken og videre i middelalderen ble det skrevet for hånd på plater av tre eller elfenben, såkalte kodeks. Platen var dekket med et vokslag. Skriveredskapen var en griffel. På den motsatte siden av griffelen var det et spatellignende element som fungerte som et viskelær når skrevet tekst skulle kanselleres og tavlen ta imot ny skrift. Før ny tekst ble risset inn i vokstavlene, ble voksen varmet opp. Den opprinnelige teksten ble skrapet vekk, helt eller delvis, og erstattet med en ny tekst. I et bakenforliggende transparent lag, skimtes rester av de opprinnelige tekstene, palimpsester.⁵⁶ Lislerud har tekster i verket som refererer til andre tekster, og tekster som har relasjoner til hverandre. I dag brukes begrepet om tekster som refererer til, og har relasjon til en bakenforliggende, opprinnelig tekst, eller hverandre. Eller de transcenderes, overføres.

Palimpsest, brukes i dag blant annet innenfor arkeologi, arkitektur, kunst og litteratur. Gèrard Genette har redegjort for palimpsest-begrepet i sitt litterære verk: *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Han er fransk litteraturteoretiker, og han skriver : «Today I prefer to say, more sweepingly, that the subject of poetics is *transtextuality*, or the textual transcendens of the text, which I have already defined roughly as ‘all that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts’ .»⁵⁷ Lislerud har en kombinasjon av tekst, bilde, og bilder og tekst som refererer til annet innhold enn hva vi tilsynelatende ser ved et første blick på tavlene. Han bruker tekst i et bredt felt, fra urteksten i Rosetta-steinen til skrifttegn som skaper en følelse av et enkelt

⁵⁵ <http://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>

⁵⁶ <http://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>

⁵⁷ Gerard Genette, *Palimpsests: Literature in the second degree*, (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997), 1.

japansk haikudikt. I kontrast til poetiske uttrykk, har han en enkelt bokstav, eller en enkelt oneliner, som uttrykker det personlige og samfunnskritiske. Og tekstene skaper refleksjon som det enkle utsagnet det tilsynelatende er, og søken etter det bakenforliggende laget, i tekstens opprinnelse og i relasjon til andre tekster i det meningsbærende uttrykket. Genette sier om poetikkens objekt:

... the object of poetics is not the (literary) text but its textual transcendence, its textual links with other texts. One basic aspect of that transcendence pertains to the palimpsestuous nature of texts. Any text is a hypertext, grafting itself into a hypotext, an earlier text that imitates or transforms; any writing or rewriting; and literature is always in the second degree.⁵⁸

Lislerud transcenderer tekster og omformulerer eksisterende hypotekster til nye hypertekster. Lislerud arbeider med det tekstuelle på et eksperimentelt plan, og transcenderer tidligere tekster i sin egen tekst i komposisjonen. Genette skiller mellom fire kategorier av transtekstualitet. I forhold til kunsten trekker han frem de to kategoriene parodi og satire. Han bruker også begrepet substitusjon som en transtekstualitet som er relevant til Lisleruds billedkunst. På tavlene skriver Lislerud hypertekster direkte på hypoteksten. Han bruker overmalinger i form av flatelag, penselstrøk og rennende malingsstriper. Dette utdyper jeg nærmere når jeg relaterer noen motiver til det palimpsestiske i pkt. 3.3.

Når Genette skriver om palimpsestbegrepet i henhold til litteratur, bruker han begrepet *hypertekstualitet*.⁵⁹ Han skriver at: «By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*).»⁶⁰ At to tekster relaterer til hverandre, er noe som gjenspeiles i Lisleruds tavler. Han har erfaring fra tidligere kunstverk med å presentere informasjon av motiver og tegn i flere betydningslag. Hvordan kan noen av tekstene hos Lislerud referere til Genettes hypertekst? Han har appropriert Krügers oneliner: «I Shop Therefore I Am». Denne, Krügers variasjon, er en hypertekst til Descartes: «Jeg tenker altså er jeg», som her er

⁵⁸ Ibid., 1.

⁵⁹ Ibid., 5.

⁶⁰ Ibid., 5.

palimpsestens hypotekst i billedtavlene. Hypoteksten er den opprinnelige teksten som blir parafrasert eller transformert til andre tekster.

Ifølge Genette kan det være flere variasjoner av hypertekster med referanse til den samme hypoteksten. Tekstene i Lisleruds verk står i et palimpsestisk forhold til hverandre. Lislerud har omformulert verket til Barbara Krüger som er en metatekst. Fordi Krüger har parafrasert Descartes' tekst med en kommentar til hans utsagn. «Hypoteksten skiller seg, som tekstuell transcendens, fra alminnelig metatekst ved at den alltid er et verk i sin egen rett, mens metateksten derimot aldri er noe annet enn en enkel kommentar eller kritikk av hypoteksten.»⁶¹ Metatekstualiteten i onelineren «I Shop Therefore I Am» kan tolkes som en kritisk tekst til Descartes' opprinnelige. I Krügers versjon, *Untitled*, ser vi en hånd som holder Krügers tekst. Lislerud har omformulert Krügers versjon til en enkel oneliner, og konstruert en ny variant av hypertekst til den opprinnelige hypoteksten.

I Lisleruds diskurs er det interessant å trekke inn hans overmaling av motiver, enten slik de har fremstått i sin helhet, eller i sitater av motiver som han på forhånd har omformulert ved motivavskjæring. Kunsthistorisk sett er dette et fenomen som dadaisten Marcel Duchamp utførte på det billige produserte postkortet av Leonardo da Vincis maleri *Mona Lisa*. Duchamp tegnet store barter og skjegg på portrettet. Han omformulerte bildets tittel til *LHOOQ – a bewhiskered Giaconda*. Så ble det vist på utstilling. Warhol laget senere en serie av det samme bildet med tittelen *Thirty Is Better Than One*.

Lislerud har foretatt signifikante endringer fra Botticellis verk, en kraftig motivavskjæring slik at kun Venus-figuren, kamskjellet og litt av havet, utgjør hans replikk. Han har repetert Venus-replikken på tavlene, men i ulike fragmenter, og med ulike overmalinger eller overstrykninger. På tavle åtte har han påført en sort malingsklatt over Venus' hode. På figuren har det rent sorte malingsstriper, som er en kraftig korreksjon av motivfragmentet. Genette skriver om overmalingen til Duchamp og Warhol som å ødelegge.⁶² Han viser til at «(p)ictorial transformation is as old as painting itself, but out contemporary culture, more than any other, has undoubtedly developed through its playful-

⁶¹ Ibid., 395.

⁶² Ibid.

satiric potential the pictorial equivalents of parody and travesty».⁶³

Genettes begrep substitusjon definerer han som en type hypertekest. Overmalingene til Lislerud kan defineres som en kansellering. Sett i forhold til hvordan Lislerud parafraserer et tidligere verk, *Venus fødsel*, er det ikke parodi eller karikatur som er fremtredende, men noe trist og illevarslende. Genette skriver:

... pictorial practice of the replica (an artist or a workshops copy) almost always entails an element of transformation that can be assigned neither to play nor, obviously, to satire but rather, I imagine, to the quite serious purpose of individualizing each replica by some variant.⁶⁴

2.5 Hva skaper det diskursive i Lisleruds tavler?

Venus er et ikon, og kjent av de fleste gjennom reproduerte klipp fra massemedia eller som basisfigur i reklame og informasjon. Det kan reises spørsmål om det kan være en grunn til at Lislerud har brukt et metafysisk ikon fra kunsthistorien for å vise til at selv kunsten har blitt til en vare. Det blir komplisert når Lislerud først appropierer en kopi av Venus for deretter å fragmentere og overmale som et formalt virkemiddel med sort. Det underliggende laget er synlig som symbol på humanismens metafysiske skjønnhetsideal. Lislerud danner ny betydning på gamle lag i verkets tekst. Bortsett fra Venus-motivet har Lislerud komponert et system av figurer i den samme tematikken. Den retoriske formen hos Lislerud, figuren, ligger i bruken av kvinnen som tegn og skjønnhetsideal presentert som en vare.

2.6 Lisleruds verk som allegorier?

For å vurdere kunstnerens verk sett i lys av allegoribegrepet, kan jeg her trekke inn Craig Owens allegoriforståelse. Trond Eriksen har oversatt artikkelen. Owens drøfter allegoribegrepet sett i lys av postmoderne kunstverk artikkelen « Den allegoriske impulsenimot en teori om postmodernisme». Owens skriver blant annet at fotomontasjen kan

⁶³ Ibid., 384.

⁶⁴ Genette, *Palimpsests: Literature in the second degree*, 385.

inneholde allegoriske motiv.⁶⁵ Videre skriver han at det er en link mellom nåtidig kunst, hvor kunstnere lager ny kunst via reproduksjon av andre kunstners verk.⁶⁶ Allegorisk billedspråk er beslaglagt billedspråk. Owens viser til at kunstneren som har tilegnet seg kunst fra andre, bruker bildets signifikante kulturelle betydning og blir en tolker av bildet.⁶⁷ Hvilken referanse har dette til Lislørud og hans billedkunst på porselenstavler? Kunstneren har reproduisert motiver og figurer. Ved hjelp av tekstfragmenter, symboler og tegn uttrykker motivene noe annet enn det man ser. Alle de tilsynelatende velkledde, idealiserte kvinnene representerer ikke kvinnen som hun er, men slik reklamen fremstiller kvinnen som motiv. Fotografiet er ikke et sannhetsvitne, men en metaforisk overføring av tegn. Det forteller noe om vår kultur, identitet og tilværelse.

Hos Ole Lislørud handler det om identitet og verdier. Venus står ikke for det legemlige, men det åndelige. Owens nevner Rauschenbergs *Rebus* som et eksempel på å søke etter allegori i samtidskunsten. I dette verket kombinerer Rauschenberg flere medier. Han har hentet motiver fra samtid og fortid, med blant annet en kopi av *Venus* overført med silketrykk til lerret. Han mener diskursive verk kan lese i lys av allegorien.⁶⁸

«Allegorien oppstår overalt hvor en tekst blir fordoblet av en annen.»⁶⁹ Videre hevder han som følger: «i den allegoriske struktur blir altså den ene teksten lest gjennom en annen, uansett hvor fragmentarisk, uregelmessig eller kaotisk deres relasjon kan være; paradigmet for det allegoriske verk blir derfor palimpsesten.»⁷⁰ Owens skriver videre:

Allegorikeren oppfinner ikke bilder, men beslaglegger dem. Han gjør krav på det kulturelt signifikante og poserer som dets tolker. I hans hender blir bildet til noe annet (allos = annet + agoreuei = å tale, forstått som å si noe annet). Han gjenoppretter ikke en opprinnelig mening som kan ha gått tapt eller blitt dunkel; allegori er ikke hermeneutikk. Snarere tilføyer han en annen mening til

⁶⁵ Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a theory on Postmodernism*. (Opprinnelig trykket del 1 og del 2 oktober nr.12 & 13, 1980, New York. Oversatt av Trond Eriksen som: «Den allegoriske impuls: Henimot en teori om postmodernisme» UKS: forum for samtidskunst 3/4-1993), 37.

⁶⁶ Ibid., 36.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid., 38

⁶⁹ Ibid., 35.

⁷⁰ Ibid., 36

bildet. Men hvis han tilføyer, så gjør han det kun for å erstatte, den allegoriske mening fortrenger en foregående; den er et supplement.⁷¹

Leser vi Lisleruds verk som palimpsest, er ikke kunstnerens tilføyninger et supplement, men har relasjon til tidligere tekster og skaper derav nye meningsdannelser.

Allegoribegrepet er derfor ikke aktuelt å trekke frem i *I Shop Therefore I Am*, selv om verket består av appropriasjoner. La meg eksemplifisere dette.

Botticellis *Venus' fødsel* var et allegorisk verk med sitater fra mytologiske tegn. I Lisleruds omformulering er det fravær av allegorisk presentasjon, og replikken kan ikke lenger leses som allegori. Owens ser på approprierte bilder som allegori, med utgangspunkt i at approprierte bilder er en reproduksjon. I Lisleruds verk er det for enkelt å bruke denne definisjonen fordi de bakenforliggende lagene står for et separat tekstuelt innhold. Når tavlene leses palimpsestisk, avdekkes de ulike lag og tidligere spor av tegn.

Owens hevder imidlertid at approprierte bilder er allegori med bakgrunn i at bildet er « det tilegnede bildet kan være et still-bilde fra en film, et fotografi, en tegning; ofte er det selv allerede en reproduksjon. Og dog, den manipulasjon som disse kunstnere foretar med henblikk på å tømme dem for deres resonans, deres signifikans, deres autoritative meningsfordring. ».⁷² Ser vi på palimpseststrukturen til Genette, er Lisleruds approprierte bilder reproduisert, men de er ikke tømt for litterær mening. De består av hypertekstualitet. Under de første betydningslagene finner vi meningsbærende elementer i form av metaforer, symboler og hypertekster uttrykt i bilder og tekststrimler. Tekstene konnoterer ikke til bildemotivene, men legger premissene for hvordan betrakteren skal forstå verket som helhet med et samfunnskritisk meningsinnhold.

2.7 Metaforiske tegn og symboler

Lislerud bruker fotografi som metafor på identitet og shopping. Måten han har satt motivene sammen på, fremstår som metafor på reklame, og motivene blir en metafor for

⁷¹ Ibid.

⁷² Ibid.

objektivering av figurene. Et delmotiv, reproduerte fotografier av ulike menn i ulike roller, kan muligvis være en metafor på samtidens mannsrolle.

Lislerud har omformulert *I Shop Therefore I Am* fra Barbara Krüger's verk *Untitled*. Det originale verket viser et skilt med en hånd som holder denne onelineren. Han bruker denne setningen som en metafor på shoppingens betydning for identitet, eller begjær etter identitet. Han har valgt å bruke flere slike metaforiske setninger i komposisjonen: «My body is a battleground» og «Abuse of power comes as no surprise». Lislerud argumenterer sin mening gjennom fotografier som har relasjoner til kjønn, identitet og konsum. Tavlene brukt som helhet som metafor på forbrukerisme og identitet som vare.

Som metafor på moteverdens paradoks, I verkene viser Lislerud til en dualisme som har paralleller til 1960-årenes hippiemote i Vesten som motkultur til fashion. Lislerud har malt tegnet Æ som et lag over de japanske studentenes klesstil. Det muligvis til egen identitet, eller protest mot forbruk og motepress. Lislerud gir tegnet Æ symbolsk kraft ved å legge det til som et ytterste lag i komposisjonen. Han setter et merke i et allerede beskrevet felt, som symbol på menneskelig aktivitet. Materialet Lislerud bruker, er metaforisk som det evigvarende kontra det fragmenterte og kortvarige han forsøker å synliggjøre på tavlene. De representerer derfor vår individuelle identitet. De to ikonene, Venus i et kamskjell og Madonna på en scene, står som metaforer på hvert sitt skjønnhetsideal. Han her gitt ikonstatus til begge, og gitt figurene et ikonisk lys.

Lisleruds bruk av ikoner viser til idoldyrking fra tidlig kristen tid med sine kultikoner til samtidens medieikoner. Lislerud har brukt gjenkjennelige ikoner som Madonna og Venus. Venus er et ikon for et metafysisk skjønnhetsideal. Venus står for det himmelske og Madonna for det jordiske. Lislerud har gjentatte bilder av samtidsikonet Madonna som er stjerne kult og skjønnhetsideal. Når det gjelder symbolbruk i verkene, bruker Lislerud Venus-sitatet som en metafor på datidens skjønnhetsideal, den nakne guddommelige skjønnhet. Venus-replikken fremstår som ulike parafraserte sitater i Lisleruds verk, som symbol på kvinnelig skjønnhet, og sett i forhold til samtidens skjønnhetsidealer skaper symbolet kontraster. Mens kvinnemotivet av Venus er et symbol på det skjønnne, er Frida Kahlos maleri et symbol på lidelsen. Kamskjellet kjenner vi igjen som et symbol på en pilegrim. Som symbol for Venus, slik Botticelli har titulert det i

renessansen: «Skjellet er et symbol for kjærlighet, ekteskap, det livgivende kvinnelige prinsipp, den universelle livsmoderen.»⁷³ Venus står for det himmelske og Madonna for det jordiske. Ordet ikon kommer fra det greske ordet *eikon* som betyr «bilde». Ikonenes funksjon er at «de skal åpne opp for Guds nærværet, for den virkelighet som ligger bortenfor den sansbare».⁷⁴ Kristus' portrett ble preget på linnetet. Ikon, *acheiropoietos*, er det første «ikke av menneskehånd skapte bilde».⁷⁵

Paintings like the Christ icon are illusionistic: They are meant to resemble the thing they depict. The purpose of pagan funerary portraits and Christian icons was to keep present those who were dead and gone. Illusionistic art depends on establishing a confusion between the representation, the painting or the sculpture, and the thing they represents. This confusion is the magic of this kind of art, but, construed less positively, it is also the root of idolatry.⁷⁶

I antikken var de greske gudene og filosofer portrettert og foreviget i marmor. Romerne adopterte denne tradisjonen ved å portrettere sine herskere og idoler, sine keisere og døde som de ønsket å holde i ære. Portrettene, utført i skulpturer, ble preget i mynter og fremsto visuelt i maleri. De ble kopiert fra et fast billedskjema og plassert rundt i datidens offentlige rom, på plasser, i bygninger, i de romerske bad og på markeds plasser. Jeg vil komme tilbake senere i oppgaven om årsak til dagens idoldyrking

Lislerud har trykket sølvflater inn i komposisjonen som et interaktivt element. Speilet var et attributt til en av de middelalderske kardinaldyder, *Prudence*, «og skulle vise til hennes selverkjennelse; den nakne sannhet (et speil lyver ikke)».⁷⁷ På samme måte blir betrakterens speilbilde et symbol for det virkelige og sanne blant motebilder og konstruerte verk. Figur seks, tavle 1, viser et selvportrett av F. Kahlo med en ødelagt rygg, sorg og lidelse. Hun har malt sitt eget selvportrett og trukket inn elementer fra kunsthistorien som symboler. Hennes ryggsøyle som ble ødelagt i en trafikkulykke, blir i dette portrettet presentert symbolsk med en jonisk søyle. I tillegg er hele kroppen innsatt med metallnagler

⁷³ J. C Cooper, *Symboler. En oppslagsbok*, (Sverige: Forum Forlag AB, 1986), 173.

⁷⁴ Trondhjems kunstforening, *Ikoner fra vår tid*, 15.

⁷⁵ Ibid., 40.

⁷⁶ Diebold, *Text and Image*, 13.

⁷⁷ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art.* (Cambridge: University Press), 210

stukket inn i huden, og betrakteren møter et tomt, sorgfullt blikk. Smerten er forsterket med alle tårene som strømmer fra øynene. Båndene av stoff på figuren blir både en støtte for ryggen, et slags korsett, og symbol på at hun er bundet fast. Små sting viser at bandasjene eller korsettet er sydd spesielt for henne. Bildet er sterkt avskåret, nesten som et snap-shot-bilde, slik at informasjonen om bildets landskap er avskåret. I denne replikken av Lislerud kommer lidelsestemaet og smerten i fokus.

I den sorte overmalingen av Venus-symbolet kan det være mulig å spore en refleksjon hos kunstneren over hva som vil skje med de metafysiske verdier.

2.8 Innledning – presentasjon av motiver

For å identifisere motivene har et omfattende billedmateriale og kunsthistorisk litteratur vært benyttet. Lislerud har mange motiver i sin komposisjon, og som betrakter virker temaet ved første øyekast innlysende, og tekstfragmenter i oneliners understøtter inntrykket av tema. Ved identifiseringen av motivene, er mine kommentarer til noen av motivene mer utdypende enn andre fordi de etter min oppfatning er noen Lislerud har vektlagt i komposisjonen. Som motiver fremstår disse med en repetisjonseffekt i tavlene, og de underbygger det meningsbærende i forhold til mine refleksjoner. Motivene og abstraksjonen, de organiske malingsstrøkene, fargevalg og sammensetning blir knyttet til religiøse, sosialpolitiske og estetiske aspekter som meningsbærende elementer til en samlet vurdering og analyse av verkets tema.

Ole Lislerud har hentet sine motiver fra ulike steder, fra fortid og nåtid. Han kommenterer fortidens og samtidens skjønnhetsideal på den ene siden, og begjær etter identitet på den andre. Motivene fremstår på tavlene i samtidens billedspråk i reklame, og gir raskt assosiasjon til reklameplakater. Lisleruds hovedmotiv er kvinnen, spesielt den unge kvinnen som prøver å finne sin identitet som kvinne gjennom samtidens normer for skjønnhet. For å utsi mening bruker Lislerud fotografiet, som tradisjonelt har myte for å reflektere sannheten. Lislerud bruker ulike typer fotografi, approprierte bilder, reklamefotografi og et par bildefragmenter som henspiller på et pornografisk sitat. Ole Lislerud har appropriert Barbra Krügers verk *Untitled (Your body is a battleground)* i sin komposisjon. Med dette todelte ansiktsportrettet viser Krüger til at reklamebildet ikke

viser sannheten. Den ene halvdel av portrettet er realistisk, den andre halvdel er et manipulert bilde. Baudrillard har begrepet «simulation», den ene halvdel av ansiktsportrettet erstatter virkeligheten, og den andre halvdel av ansiktet. «A simulation is a copy or imitation that substitutes for reality.»⁷⁸

Et delmotiv hos Lislørud er bilder av menn presentert i ulike roller, plassert blant fotografier av kvinner. Et annet delmotiv hos Lislørud er tekst, med stor variasjon fra trykte tekstsider i gull som et bysantinsk ikon til ekspressive skriftlignende droddinger. I noen av verkene har Lislørud malt det arbitrære tegnet Æ.

Abstrakte ekspressionistiske malingsstrøk, dryppemaleri, nonfigurative fargefelt og flekker utgjør et eget motiv i verket. Malingslagene presenterer det unike og ekte kontra bildene i fotomontasjen som er konstruert. Det nonfigurative kontra det figurative. Kunstneren har satt sin protest på motivene med overmaling av gestuelle penselstrøk, abstraksjoner utført nærmest i action painting.

Lidelsen og guddommelig skjønnhet viser til det religiøse som motiv i verket. Et raskt blikk på fragmenter av menneskelige portretter viser til identitet som kjønn og skjønnhet som motiv. Motivene repeteres i større og mindre grad på alle tavlene. Repetisjonseffekten viser til forbruk av bilder som vare, og det skaper rytme og gjenkjennelse hos betrakteren. Lislørud har brent sin billedkunst inn i porselen, og de får den glossy overflaten som reklameplakater og magasiner ofte har.

Betrakteren blir presentert for motivet i sidestilte fototrykk plassert i vertikale og horisontale akser. Trykkene har motivavskjæring, slik at motivet trer frem som stillbilder. Kunstneren har hatt en intensjon om å skape mening. Fotomontasjen er satt i kvadratiske og rektangulære felt. Han har arbeidet med digitale verktøy og selv shoppet bilder fra andre kunstnere som han forbruker i sitt meningsuttrykk. I tillegg har han tatt mer eller mindre tilfeldige bilder fra reklame. På den måten viser han betrakteren et bredt område for kvinneframstillinger i forhold til skjønnhetsideal og konsum.

⁷⁸ Cynthia Freeland, *Art Theory. A Very Short Introduction* (Oxford University Press, 2003), 130

3 Tolkning

3.1 Det estetiske aspektet

Lislerud har valgt sitt verk i samtidens ikonografi og formuttrykk i reklamens design. Det komposisjonelle underbygger lesningen av verket i forhold til begrepet palimpsest. Billedkunsten på tavlene gir betrakteren en opplevelse av at deler av bilder, fargeflater og tekst er revet av, kun fragmenter av motiver gjenstår. Dersom Lislerud ønsker å formidle sitt budskap med veggavisen som form, skaper vekslingen i ulike media en helhet. Ofte ser vi vegger med informasjon som er tagget eller malt over. I tillegg får han frem motsetninger mellom det organiske og det geometriske, det figurale og semiotiske. Vi kan stille spørsmål nettopp om det er en problematisering i forhold til tavlenes meningsbærende innhold.

Samtidens tegn presenteres i horisontale billedbånd i verket og bidrar til en allmenn forståelse ved gjenkjennelse av koder og betydning fra massekultur og reklame. Men under disse første betydningslagene finner vi meningsbærende elementer uttrykt i form av metaforer, symboler og hypertekster uttrykt i bilder med enkelte tekststrimler. Tekstene konnoterer ikke til bildemotivene, men legger premissene for hvordan betrakteren skal forstå verket som helhet med et samfunnskritisk meningsinnhold.

De parafraserte motivene av ikonene Venus og Madonna er satt polariserende på skrå i samme diagonale linje rett over hverandre. De viser to ulike oppfatninger av et skjønnhetsideal presentert ved bildenes oppbygging og innhold. Det ene bildets hjørne tangerer det andre bildets hjørne. Blikket følger denne linjen, og disse to motivene fremheves som kontraster i tid og innhold, med deres likheter og forskjeller. Fragmenter av fotografi som approprierte ready-mades.

Med tittelen *I Shop Therefore I Am* har kunstneren valgt en variasjon over Descartes' kjente setning, appropriert fra Krügers verk *Untitled*. Temaet Lislerud har valgt ligger implisitt i tittelen. Teksten gir assosiasjoner til shoppingsenteret hvor verket først var utstilt. Lislerud har transformert Krügers omformulering og laget et sitat i form av en oneliner. Denne påstanden eller logoen er estetisert i reklamens kommunikasjonsform. Tavlenes estetiske uttrykk er visualisert i tidens billedspråk fra massemedia med gjenkjennelige fragmenter fra dagligliv og reklame. Descartes' berømte påstand er allment

kjent i vestlig filosofi. Betrakteren vil raskt assosiere og reflektere over tittelen for å bekrefte verkets tema. Lislrud setter perspektiv på fremstillingen av idealer med fokus på skjønnhetsideal i samtidens forbrukersamfunn. Tema er individets søken etter identitet, her i et aspekt knyttet til ytre skjønnhetsideal og konsumerisme. Media fremstiller ofte kvinnen som utstillingsobjekt for varer, først og fremst som modell for mote. Shoppingsenteret med dets reklamevegger i form av plakater med bilder og reklameskrift appellerer til behov og begjær. Det er fremvisninger av fashion som på en catwalk, glassfasader med idealiserte utstillingsdukker, reklamelogoer og motefotografier.

In advertising, photography and montage play a crucial role in the production of meaning and the commoditisation of human relations and experience. Here, the juxtaposition of text and image, and the construction of the photograph, transmutes our desire for human relationships into a relationship between a person and a thing.⁷⁹

Verkene viser hvordan Lislrud skaper kontrast mellom former som gir en romlig illusjon og flatebetonte former. Montasjen fremstår i en stringent flatekomposisjon i motsetning til de abstrakte malingsstrøk og lag som skaper et dypere plan i billedrommet. Å sette sammen fotografier i en montasje er et element som dadaistene tok i bruk som «... a means of producing propaganda imagery conceived as a counter-esthetic».⁸⁰ Lislrud synliggjør fenomenet med reklamen som propaganda på tavlene.

Kunstneren har i dette verket benyttet basisfargene rød, blå og hvit. I tillegg har han valgt de akromatiske fargene hvit, grå og svart og metallene gull, sølv og platina. Jeg vil her definere fargevalget ut fra de fargene han bruker som uttrykk i sine gestuelle malingsstrøk. Billedflatens hvite bakgrunn kan ha en tilhørighet til krav om materialets karakter fra det området hvor tavlene er brent, og leirekvaliteten der porselenet kommer fra. I Jingdezehn sies det at porselenet skal være hvitt som jade. Blå, rød, sort og hvit er farger som blir brukt i massemedia, tabloidaviser og reklame. De er «kompromissløst rene, noe som gjør dem akseptable som symboler på verdighet og høy status». Han har valgt fargene rød og blå som har en høy intensitet, og som «er de viktigste symbolfargene i mange

⁷⁹ Wells, *Photography: A Critical Introduction*, s. 172–173.

⁸⁰ Toby Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, (The Everyman Art Library, 1997), 32.

kulturer».⁸¹

Som i Lisleruds verk fremstår et kunstverk noen ganger med bare to av basisfargene, her rød og blå. På de første tavlene står blåfargen intenst frem mot gråtonene. Når den gule fargen er utelatt, vil rød og blå farge tre frem på en klarere måte. Spesielt viktig blir det i Lisleruds arbeid med blandet teknikk, og fordi han har gull som et fargemedium. Fargenes kontrast til de organiske formene bidrar til spenning og dynamikk. Malingen er påført med ulike penselbredder, og kunstneren har brukt tommelfingeren som verktøy til å lage gestuelle, ekspressive tegn.

Tavlene 1–4 har blå farge i de organiske strøkene. Det skaper kontrast til den hvite bakgrunnsflaten. Tavlene 5–8 domineres av rød og sort farge, først på utvalgte områder i sterk kontrast mot det hvite: I tavle 5 har Lislerud presentert en all-over komposisjon fortettet av visuelle uttrykk. Her har han valgt å bruke fargene rød og sort i gestuell action-painting og dryppeteknikk. Fargevalget refererer til Mondrian, som i ettertid har blitt reklamens farger.

Med porselen som bunnmateriale blir teksturen i montasjen som opprinnelig ble festet til silkeduken, omformet til en glatt og enstydende overflate. Stoffligheten som fremkommer med de komposisjonelle variasjonene i stringente og frie linjer, felter med dryppemaling, drodling i våt maling, transparente lag med former og farger, gir assosiasjoner til veggavisen.

Ole Lislerud har som kunsthåndverker utviklet seg innenfor sitt område fra å bearbeide leiren i tredimensjonal form til å benytte porselensflisens flate struktur i et todimensjonelt verk hvor hans kunst forteller andre typer fortellinger, et fragment av samtidens sosialpolitiske historie med et kritisk blikk på skjønnhetsidealer og forbruk. Flate porselensfliser har en referanse til vår historie.

Kontrast i materialbruk henspiller på tid og innhold, det moderne, digitale, samtidens estetiske uttrykk og et historisk materiale, leire. Porselenet gir billeduttrykket et evigvarende preg som står i kontrast til det han kommenterer, forbruk og reproduksjon. Han viser en negasjon i forhold til den produktive kunstaktiviteten ved å bruke ready-

⁸¹ Lise Gotfredsen, *Bildets formspråk*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1987), 193.

mades etter tradisjon fra Duchamp og Warhol, og egen kunstproduksjon ved abstrakt ekspressionisme.

Et maleri kan fremstå som et fotografi når det er fotografert. Det mister derved sine maleriske kvaliteter og tekstur. Walter Benjamin skriver: «... det som forsvinner i den tekniske reproduserbarhetens tidsalder, er kunstverkets aura.»⁸² På grunn av malingslagene som sklir over porselenet, transparent flytende og med paintbrush, oppheves grensene mellom maleri og fotografi. På tavle 1 svinger en sirkel seg med sirkelbuen horisontalt mot betrakteren, og skaper en illusjon om tredimensjonalitet. Fotografiske trykk overlapper hverandre og er forskjøvet i forhold til hverandre. Ved å presentere de reproduerte verkene med motivavskjæring, forstørre og forminske skaper Lislerud nærhet til betrakteren med noen figurer og avstand med andre. Figurene blir stående mer eller mindre i fokus seg imellom, og størrelsen på motivet er avgjørende. Eksempelvis ser vi et stort kvinneportrett ved siden av et miniatyrportrett av en mann hvor kvinnen fremstår som hovedfigur.

Lislerud bruker silkeduk og porselen som lerret i spenningsfeltet mellom kunsthåndverk, grafikk, billedkunst og fotografi. Tavlene er monumentale, men porselensflaten tynn. Et par steder i det blå malingsfeltet ser vi abstrakt skrift som minner om barns skrift i førskrivefasen. Disse utflytende, ikke-konnotative tegnene skaper en kontrast til reklamens skriftspråk i tekster fremsatt som onelinere. Bildets rom og volumdannelse er nykonseptuell og skaper spenning. Lislerud lager kontraster ved å presentere verket i mixed media, ved lys–mørke, det stringente og det organiske, ikoner fra nåtid og fortid, tekst–bilde og ved å bruke reklamebilder og kunstverk sammen. Her prøver betrakteren å finne systemer og orden i linjer som umiddelbart gir en oppfattelse av ubalanse.

Teksturen i verket er en todimensjonal betoning ved hjelp av ulike trykk og teksttyper (uten skygge). Det er kontraster mellom størrelsen på motivene: Et ansikt er sidestilt og i størrelse som en kvinnes overkropp. Slik fortsetter collagen i rad på rad, men noen rektangulære felter er forskjøvet vertikalt i forhold til hverandre, og i kontrast til disse geometriske fotografiske silketrykkene i tavlen har kunstneren malt med abstrakte,

⁸² Benjamin Walter, *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1991), 39

transparente farger i sort, rødt og blått med kraftige penselstrøk i gestuelle bevegelser. Lislerud har brukt tommelfingeren, abstrakt ekspresjonisme, som tilfører tavlene spenning og bevegelse.

Kunstnerens bruk av platina/sølv gir en blank, speilaktig overflate. Speilet har en mulig betydning for å forsterke shopping og kvinneideal, og betrakteren vil se sitt eget speilbilde foran disse tavlene og bli en del av kunstverket. Dette er et element vi kjenner igjen fra surrealismen, med blanke metalloverflater som virker som speil, og som åpner for nye muligheter som også popkunsten har benyttet.

Lislerud har estetisert tavlene ved å hente ikonografi fra den urbane arena, fra massemedia og reklame. Det er scenen, catwalken, gaten eller annet sted i det offentlige rom som dominerer. Den sentrale personen er den unge kvinnen i ulike portretter. Motivene er ikke av personlig karakter, men fremstilt i positur som på en reklameplakat eller en glossy veggtafle med kommersiell informasjon. Fargene er reklameplakatens klare sterke, i rødt, hvitt, blått og sort. De er påført i fortynnet og pastose malingslag mot en hvit billedflate eller utenpå all over komposisjonen. Gallerigjestens oppmerksomhet blir fanget inn av de sterke fargene. Betrakterens ståsted og synsvinkel foran et kunstverk var et antikt fenomen. «De greske kunstnerne arbeidet og tenkte i forhold til begrepet *temperatura* eller *eurythmi*. Det betyr at man tok hensyn til den optiske virkningen av hvordan en figur var plassert i forhold til betrakteren»,⁸³ slik at det kvalitetssikret den tilsiktede opplevelsen. Montasjen gir oss informasjon om hvordan Lislerud estetiserer sine visuelle tegn i reklamens formspråk til å uttrykke mening. Han bruker reklamens billedspråk ved fargevalg, teksttyper og bildemotiver. Bruk av tommelfingeren som redskap i maleriet er tidligere brukt av kunstnere som Rembrandt (1606–1669) i arbeidet med tekstur og stofflighet i malingslagene, og Cy Twombly fra Black Mountain College. Sistnevnte brukte tommelen til å skape skriftlignende tegn i sine verk.

Ved nærmere analyse avdekker de tilsynelatende reklamebildene andre fortellinger og lag som meningsbærende fenomener. Muligens har han benyttet reklamens estetikk, for å få betrakterens fokus på mening. Bildene han har valgt for å sette sammen til motiver i en

⁸³ Gotfredsen, *Bildets formspråk*, 166

montasjedel, viser anonyme personer uten mimikk og personlighet som hovedmotiv. En rytme av tekst og fotografier som er repetert mer eller mindre på alle tavlene, skaper forbindelser i bildene. Den unge kvinnen er kunstnerens hovedmotiv, og representant for dagens skjønnhetsideal. Videre ser vi bruk av ikoner som Venus av Botticelli fra renessansen, via Barbara Krüger og Frida Kahlo, til samtidsikonet Madonna. Kvinnene er kledd i pent tøy med stil og farger som hører sammen, og i en fashion som klippet ut av motebildet, eller de er nesten avkledd. Enkelte av bildene fremstår som erotiske.

Kvinnemotivene viser reklamens motebilder. De følger sitt kulturelle ideal, sin måte å fremstille kvinnen på, konstruert for et bestemt formål, konsum av skjønnhet og identitet. Lislerud har plassert bildene i en sideordning i vertikale og horisontale rekker. Ved å plassere bildene polariserende ved siden av eller over/under hverandre påvirker motivene hverandre i meningsuttrykk. Eksempelvis har Barbara Krügers portrett med teksten «Your body is a battleground» fått plass ved siden av kvinnemotiver som fremstår som modeller for undertøy. Bildet av Frida Kahlo er avskåret slik at kvinnefiguren med sorg- og lidelsestemaet trer i forgrunnen. Med bilde av en mann på hver side med blick mot kvinnen blir betrakterens blikkretnings også ført mot portrettet. Vi ser en mannlig og en kvinnelig prostituert på et fotografisk trykk på tavle Æ11. Motiv med ready-mades som japanske pengersedler, er satt ved siden av figurene som konnoterer til kjøp og salg av vare. De rennende malingsfeltene danner buer og portaler over den trykte flaten som gir romillusjon rundt figurene som konnoterer til kjøp og salg av seksuelle tjenester. Videre blir den trykte teksten i verkene fremstilt som flate reklameskilt. Motsatt den malte Æ. Den står som et overordnet tegn i verket, og skaper kontrast til reklameskriften i futura bold teksttyper.

Botticellis Venus fra *Venus fødsel* står frem som et ikon for et metafysisk skjønnhetsideal, og presenterer et annet skjønnhetsideal enn samtidens medieskapte. Lisleruds valgte billedmotiv, et androgynt portrett, slik det fremstår som det motsatte av et idealisert skjønnhetsideal. Ellers er flere av ansiktene avskåret slik at øyepartiet er tatt vekk. Derved fremstår figurmotivene som identitetsløse og uten personlighet. Frida Kahlos selvportrett «Den ødelagte søyle» er et repetert motiv på tavlene. I tillegg til Botticelli og Frida Kahlo har Lislerud estetisert bilder av moderne kunstnere med fotografi som medie.

Over og under lagene av abstrakte tegn eller figurative motiver, har Lislrud malt med smale og brede penselstrøk. Lislrud har valgt tegnet Æ, som på flere av tavlene er malt som et øverste lag. Æ et skrifttegn han ikke har appropriert fra andre kunstnere, men samlet fra eget tidligere verk.

Bortsett fra bildet av Madonna som er tatt på en scene, er ingen av motivene avbildet i et handlingsrom. Vi ser fravær av aktivitet, og slik motivene fremstår som på utstilling, fravær av virkelighet. Ready-made-bildene gjentas på tavlene som en vare. Det repetitive elementet i bildene refererer til popkunsten med Andy Warhol, men har sin opprinnelse i minimalismen. Motivene er transformert inn i massekulturen som en vare.

Allerede på den første tavlen blir betrakterens blick ved hjelp av de fortettede og fortynnede malingslagene nærmest kastet mot en montasje.

Lislrud har brukt ready-mades som japanske pengesedler og semiotiske tegn fremstilt som oneliners og tekstfragmenter. I tillegg til ready-mades av reproduerte fotografier med kunstverk fra historien og samtiden, ser vi reproduerte reklamebilder, pengesedler, farget papir, plater i platina og sølv, tekst og tall, ready-mades som refererer til virkeligheten. Dette er lagt på i lag på lag og brent inn i porselenet.

Over og under montasjen har han gestuelle, abstrakte malingsstrøk. Ofte i kombinasjon med ulike teknikker i forhold til uttrykk, flate og struktur. Verket er teknisk komplisert å lage. Betrakterens synsvinkel er frontal, på litt avstand og tett på for å fange opp detaljene på billedflaten og for å være et interaktivt element foran de blanke speilflatene, skulle stå i foran hans verk, frontalt.

Måten bildet avsluttes på i billedkanten, der mannens halve rygg og ene arm ikke er med i billedfeltet, brukes innenfor fotografering, og «hensikten med den tilfeldige eller dynamiske avskjæringen er å øke betrakterens utsnitt av en levende virkelighet».⁸⁴ I maleriet *Viscount Lepic and His Daughters* av Degas, gir denne måten å plassere et motiv på, en opplevelse av tistedeværelse i øyeblikket. Det er en her og nå handling. Teknikken er tatt fra fotografiets måte å ta bilde av øyeblikket på. «Malerne utnyttet de nye komposisjonsmulighetene for å gi betrakteren en opplevelse av å være delaktig i de

⁸⁴ Erik Mørstad, *Malerileksikon. Motiver, teorier og teknikker*, (Oslo: Unipub Forlag, 2007), 198

fremstilte personenes billedrom.»⁸⁵ Lislerud setter verket inn i øyeblikket, i samtidens kontekst.

Postmodernismen er en videreutvikling av modernismen. Rauschenberg bidro til å utviske grensene mellom abstrakt ekspresjonisme og popkunsten i USA på 1960-tallet. På Æ1 og Æ 11 med en all over komposisjon, er teksttrykk av penger. Han setter både bilder og ready-mades som trykk av pengesedler på billedflaten. «Collage oppnådde status som high-art gjennom kubistenes arbeider etter 1912, først presentert ved Picasso og Braque og senere kunstnere tilsluttet Dada-bevegelsen, særlig Hannah Hoch og Kurt Schwitters.»⁸⁶

Utstillingens tittel er lånt fra Barbara Krüger. Vi ser også repeterte bilder av Robert Mapplethorpes «Man in Polyester Suit». Den japanske fotografen Schoichi Aokis street-fashion-konsept som senere ble til mote, er også med. I tillegg ser vi bilder fra pornoindustri og moteindustri og bilde av Madonna. Danbolt sammenligner Lisleruds billedtavler med maleriene til neodadaisten Robert Rauschenberg. Hans kunst bidro til å forene abstrakt ekspresjonisme og popkunst, og den ga ny inspirasjon til noe av den visuelle kunsten vi ser i samtiden.

Lislerud approprierer bilder av kjente kunstnere som han tar fra Internett, og han dekonstruerer bildene han har appropriert i et eget program. I Photoshop kan han manipulere bildene blant annet ved motivavskjæring. Deretter limer han bildene på en tettmasket silkeduk. Han bygger opp en komposisjon. Han bruker keramiske farger. Warhol og Rauschenberg utviklet silketrykkteknikken slik at fotografi og maling kunne kombineres.⁸⁷ Surrealistene utviklet collagen slik Braque og Picasso hadde fremstilt den, og montasjen er en videreføring av collagen.⁸⁸

Det religiøse aspektet: Lislerud har manipulert *Venus' fødsel* av Botticelli med motivavskjæring. Venus' tegn i samtiden på fortidens religiøse ikon, som tegn på den guddommelige skjønnhet. Motivavskjæringen av Botticellis Venus, fremhever Venus-

⁸⁵ Mørstad, *Malerileksikon*, 198

⁸⁶ Pam Meecham og Julie Sheldon, *Modern Art – A Critical Introduction*, (London/New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2005), 273

⁸⁷ Danbolt, artikkel til utstillingen «I Shop therefore I am», 2

⁸⁸ Mørstad, *Malerileksikon*, 196

figuren og derav det gylne snitt. Botticelli strebet etter å uttrykke renessansens humanistiske tidsånd i sin kunst og blandet det mytiske fra antikken med det religiøse i *Venus' fødsel*. Når Lislrud velger å bruke et sitat med Venus-figuren fra det opprinnelige maleriet, har han avskåret den på flere av tavlene slik at det gylne snitts to loddrette akser støtter Venus-figuren. Den venstre akse tangerer en tå og den høyre albuen i det punktet der den krysser horisonten.

Jeg siterer Pacioli for å vise at den berømte proporsjonen virkelig ble betraktet som et utsagn fra Gud om universets fullkomne harmoni, og at renessansens grunnplan, billedstrukturer og menneskeskikkelser ikke er tilfeldige, men styrt av et bevisst ønske om å la kunsten avspeile denne harmonien. Kunsten var fremdeles religiøs.⁸⁹

Hva uttrykker motivavskjæringen til Lislrud i forhold til det opprinnelige verket? Det kan være en forklaring at Venus i det originale maleri er i et breddeformat, og at han ønsker å tilpasse motivet til en sideordning. En annen forklaring kan ligge i verkets nyplatoniske, mytiske fremstilling, hvor tolkningen av Venus sees i forhold til helheten. Ved kun å fremstille Venus blir fokus rettet mot Venus som gudinne for humanismens nyplatoniske og metafysiske skjønnhetsideal. Det var vanlig i renessansen å kombinere fortellinger fra gresk mytologi med det religiøse innholdet, «for det er et maleri som ikke skulle speile en imaginær drømmeverden, men snarere oppfordre betrakterne til å satse på den eros eller lengsel som strekker seg vertikalt opp mot ideenes verden, og ikke på den vulgære eros som er rettet horisontalt mot det annet kjønn».⁹⁰ Tidligere tradisjonelle religiøse kultidoler er erstattet av medieikoner og konsum i vårt moderne samfunn.

Lislrud har tatt opp et tema fra popkunsten ved å bruke kjente personer som ikoner representert fremst ved Warhol. Smerte og lidelse er en del av den religiøse tematikken. Når Lislrud bruker et fragment fra F. Kahlo, *Den brukne søyle*, som et snap-shot foto, blir uttrykket av lidelse og smerte satt i fokus. Hun har synlige nagler som kan referere til et annet kjent lidelsesmotiv, Jesus som var naglet til korset. Gullbruken har referanse til russiske ikoner, det guddommelige lys, til holoer og er et religiøst element.

⁸⁹ Gotfredsen, *Bildets formspråk*, 55

⁹⁰ Danbolt, artikkel til utstillingen «I Shop Therefore I Am», 5

Ett par av fotografiene hos Lislerud fremstår som pornografiske, og Rune Gade sier om det pornografiske fotografi: «Pornografiske fotografier forsøker å iscenesette begjæret, å skape eller konstruere begjærsobjekter.»⁹¹ Barthes sier noe i samme retning, at det pornografiske fotografiet helt og holdent er konsentrert om å fremvise en eneste ting; kjønnen.⁹² I montasjen har Lislerud valgt å sette disse uttrykkene inn i meningssammenhengen, der det forsterker kvinnen som er redusert til et objekt, med kvinnen som en vare.

3.2 Det sosialpolitiske aspektet

Det reproduerte kunstverk blir i stadig stigende grad reproduksjonen av et kunstverk som allerede fra starten var tenkt som reproduksjon. Den fotografiske platen muliggjør for eksempel et stort antall kopier; det er helt meningsløst å spørre etter den ekte kopi, men i det øyeblikket ekthetskriteriet ikke kan anvendes på kunstproduksjonen, endres også kunstens samlede funksjon. Dens grunnlag i ritualet erstattes av en annen praksis: nemlig dens grunnlag i politikk.⁹³

Det er i samfunnets og den vestlige kulturens sosialpolitiske område Lislerud forsøker å skape refleksjoner og debatt. Han viser hvordan skjønnhetsidealet har utviklet seg over tid, fra et ånelig skjønnhetsideal kontra dagens reklameskapte ideal. Den makten forbrukerkulturen har på individet innenfor det økonomiske, det sosiale og det etiske.

Lislerud gir politiske kommentarer og kritiske blikk ved å sette fokus på maktfaktorer som bidrar til å styre vår identitet og tilværelse ved bruk av massemedia i forhold til kjønn, skjønnhet og seksualitet. Lislerud har fokus på rollen med kvinnen som vareobjekt. Lislerud bruker Krügers verk *Untitled* som et av de mest repeterte. I dette grafiske trykket kommuniserer Lislerud hvordan verket skal oppfattes, hvilken mening betrakteren skal legge inn i det.” Barbara Krüger spent ten years of working as a graphic designer for various womens magazines that extolled beauty, fashion, and heterosexual relationships before she began to produce photomontages, resembling billboards, with text

⁹¹ Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, *Kunstteori – Positioner i nutidig kunstdebat*, (København, Borgens Forlag, 2002)

⁹² Barthes, *Det lyse rommet, tanker om fotografiet*, 54

⁹³ Benjamin, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, s. 42

that questioned capitalism's relationship to patriarchal oppression and the role consumption plays within this social structure.”⁹⁴

Krüger visualizes what Roland Barthes called "the rhetoric of the image," showing viewers the tactics by which photographs impose their messages, revealing the hidden ideological agendas of power. Krüger sees stereotypes of women as instruments of social power, determining who is in and who is out.⁹⁵

Lislerud presenterer flere av kvinnemotivene som utstillingsdukker, objekter. De stereotype uttrykkene uten personlighet underbygger fremstillingen. Repetisjonseffekten og det reproduerte viser til at i dag er mennesket ofte fremstilt i et varedesign. Vareobjekter fra dagliglivet har eksistert i kunsten før Warhol og popkunstens tid. Eduard Manet's verk *En bar i Folies-Bergères* viser vareobjekter fra datidens moderne samfunn, flasker med etiketter presentert som varer på en bardisk. Senere var det Warhol, i en tid da massemedia reklamerte for de ulike varene som var på vei til forbrukerne, som tok varepresentasjonen opp i kunsten. Vareobjekter fra dagliglivet har eksistert i kunsten før Warhol og popkunstens tid. Lislerud plukker selv bilder som en vare fra Internett, og også det blir en metafor på konsumerisme og varetekning. I popart oppsto kunsten som vare som en protest mot modernismens abstraksjoner, og massekulturen ble synliggjort gjennom media og reklame. Lislerud bruker som popkunstnerene gjenkjennelige elementer fra samtiden.

På 1960-tallet var hippiemoten en reaksjon mot motepress og konformitet. På samme måte viser Lislerud til en kritikk av eller motkultur til den vestlige fashion ved å bruke disse bildene i komposisjonen.

Uttrykk og blick er frosset. Ved første øyekast ser vi nesten bare kvinner på tavlene, vurdert ut fra påkledningen. Når vi ser en manns ansikt i det vi først trodde var en kvinne, skaper det forvirring. Lislerud forteller at det vi normalt ser, ikke er så naturlig som vi tror det er. De bilder motebladene viser er bestemt av idealer. De viser en bestemt måte kvinner og menn skal være på, og som publikum har lyst til å ligne. Transvestitter, homofile og androgyne lever ikke opp til idealene og utfordrer våre vante forestillinger om kvinner og

⁹⁴ Hirsch, *Seizing the light*, s. 443

⁹⁵ Ibid., s. 444

menn.

Lislerud fremstiller motivene som en vare ved måten han har foretatt motivavskjæringen på, og viser hvordan kvinnen har blitt til en vare skapt av reklamen og forbrukerpresset i økonomien. Dette skjer fordi vår tid har et stort begjær etter identitet. Kvinnebilder i moteblader er ikke så naturlige som de fleste tror og derved identifiserer seg med, de har sine idealer i måten å fremstille kvinnen på. Begge kjønn blir fremstilt på bestemte måter i moteblader. De er i en forkledning. Menn ser på kvinner. Kvinner ser seg selv mens de blir sett på. Dette determinerer «ikke bare mest relasjoner mellom menn og kvinner, men også relasjonen kvinner har til seg selv».⁹⁶

Lislerud bruker oneliners og tekstfragmenter, som er samtidens kommunikasjonsmåte. Reklamen har fulgt maleriets oppbygging og komposisjon av billedflaten, Lislerud har et kritisk blikk på hvordan forbrukerkulturen bidrar til å skape begjær etter identitet.

Fotografiene som er desiderte reklamebilder for undertøysmote, er idealiserende bilder. Ved å bruke bilder som er komponert over reklamens estetikk, taktisk behovsskapende og forførende, reproducerer Lislerud bilder av stereotype kvinnelige utstillingsdukker fremstilt som et vareprodukt. Reklamebildet har sin opprinnelse i dokumentarfotografi som viste sannheten, det virkelige. I tillegg har reklamebilder sin komposisjon og sitt uttrykk fra maleriet.

3.3 Palimpsests lesning av noen utvalgte motiver

Genette skriver: «textual relations, can be represented by the old analogy of the palimpsest: on the same parchment, one text can become superimposed upon another, which it does not quite conceal but all⁹⁷ ows to show through.»⁹⁸ <Er sitatet hentet fra to ulike sider i verket?> I samtiden har bildet stor betydning i kommunikasjon. Genette viser til at kun å begrense begrepet til litteratur, istedenfor å vurdere objektets hypertekstuelle praksis i

⁹⁶ Wells, Photography: A Critical Introduction, s. 226

⁹⁷ Gerard Genette, s. 384

⁹⁸ Gerard Genette, s. 399

forhold til andre kunstarter, er relevant. Han trekker frem malekunsten og musikk som en spesifikke kunstarter der begrepet kan brukes.

But it seems useful to me to cast a brief glance at the subject, cautiously restricting it to painting and music, with a view to bringing to light, as we go along, some similarities or correspondences that reveal the transartistic character of derivational practices, but also a few disparities that point out the irreducible specificity, in this respect at least, of every art.

Lislerud presenterer sitt verk med *mulighet* for å lese gjennom lagene. Jeg vil her forsøke å relatere noen av hans hovedmotiver til palimpsestisk lesning, med det formålet å synliggjøre hypertekstenes forbindelser til andre hypertekster og hypotekster. Begrepet palimpsest har primært blitt brukt i forhold til litteratur, men Genette viser til at det er aktuelt for malekunsten. «Every object can be transformed, every manner imitated, and no art can by nature escape those two modes of derivation that define hypertextuality in literature and more generally define all second-degree artistic practices, or *hyperartistic* practises.»⁹⁹ Fordi Lislerud har laget sitt verk i mixed-media, blir det palimpsestiske synlig på grunn av medievekslingen med malingslag over og under bilder, metall, papir og tekst.

Et av de mest repeterte motivene til Lislerud er Krügers verk *Untitled*, kjent som *Your body is a battleground*. Derfor ser jeg bildet som sentralt i betydningsdannelsen av verket. Leser vi dette bildet i forhold til palimpsestbegrepet, har Lislerud med formale teknikker og materialer brukt motivet som et ytterste lag noen steder i komposisjonen, men viser også til dets underliggende betydning bak lag av malingssprut og transparent rød folie. På tavle seks *Abuse of power comes as no surprise* er hele motivet svakt synlig bak et gjennomskinnelig rødt felt. Teksten viser til en betydning, men dette portrettet med et symmetrisk splittet ansikt, viser til flere betydningslag. Hva er det bakenforliggende betydningslaget annet enn den metaforiske setningen verket er påført? Krüger utførte dette designet i 1989 som støtte for en kvinnemarsj til Washington. Målet med marsjen var fokus på kvinners rettigheter, med vekt på deres rett til selvbestemt abort. Tema i Krügers kunstverk er en politisk protest mot abortloven.¹⁰⁰ Krügers design er den første

⁹⁹ Genette, s. 384

¹⁰⁰ Katherine Calak, artikkel, *Your body is a battleground*, s. 156

hypoteksten. Det digitale fotografiet av Krügers bilde er den første hyperteksten til bildet. Dette digitale fotografiet fungerer igjen som en hypotekst for Lisleruds omformulering som blir en ny hypertekst til Krügers bilde, med det digitale fotografiet som hypotekst. Ser vi på det tematiske og kontekstuelle i Lisleruds tavler, har han omformulert bildet som et nytt meningsbærende element i forhold til hans kommentar til kvinner som objekt i konsumsamfunnet. Spesielt er dette verket hos Krüger også kjent for «å portrettere forestillinger om mak, patriarkalitet, stereotypi og forbruk».¹⁰¹ Dets opprinnelig kontekst var en design i kamp for kvinners rettigheter med kvinners rett til selvbetemt abort som a priori. Lislerud bruker det i verket som metafor på en kvinne i en sterk kvinneverole. Slik han har trukket det inn i sin komposisjon, mellom desiderte reklamebilder av kvinner, blir det en protest mot hvordan reklamen bruker kvinnen i markedsføring av varer.

Ser vi på Holzers bilde, figur 31 på tavle tre, har Lislerud omformulert dette bildet til et smalt fragment, nærmest et snap-shot-fotografi. Det betyr at Holzers bilde først har hatt et fotografi som hypotekst. Snap-shot-bildet er et lite fragment av en billboard fra en urban arena. Av dette fotografiet er det laget et papirtrykk som Lislerud har appropriert og omformulert. Han har foretatt en grundig motivavskjæring og komponert det på silkeduken. Tilbake til Holzer: «Enkle, kortfattede og prangende utsagn med glassklare budskap som ideelt skal nå frem til flest mulig mottagere. Hennes budskap hadde selvsagt ingenting med kommersialisering å gjøre, men ved bevisst å bruke slike koder avslørte tekstene og plasseringen av dem også hvordan maktinstitusjoner også gjør bruk av slike koder.»¹⁰² Truismen besto av lange lister med motstridende utsagn eller påbud. Slike tekster kan minne om de ti bud eller gammeltestamentlige leveregler. Jortveit relaterer tekstene til antikke klagesanger. Opprinnelig viser bildet en ung kvinne som går på en gate i New York, plassert helt fremme i billedrommet, synlig fra knærne. Hun er omgitt av blinkende lysreklame, andre fotgjengere, biler og bygninger. Blikket er rettet mot noe utenfor billedrommet.

¹⁰¹ Ibid., s. 158

¹⁰² Ibid., 7

«Holzer rettet oppmerksomheten mot utøvelsen av autoritet som ligger under de verbale meldingene.»¹⁰³ *Abuse of power comes as no surprise* handler om makt og vold, et tema som det har vært viktig for Holzer å få frem i sine truisms. Antikke klagesanger er hypoteksten til truisms som Holzer har laget sin egen vridning på. Når Lislørud parafraserer teksten, har han i montasjedelen sidestilt kvinnemotivet med figuren med «Abuse of power comes as no surprise», med en kvinnefigur som fremstår som et pornografisk motiv.

Frida Kahlos selvportrett er en hypotekst, det digitale fotografiet av maleriet er den første hyperteksten til maleriet. Fotografiet fungerer som en hypotekst for Lisløruds omformuleringer til et trykk presentert et snapshot. Dette fragmentet blir ny hypertekst som får betrakteren til å fokusere på en ødelagt kropp ved siden av de idealiserte kvinnemotivene.

Han trekker det inn i meningen som et narsissistisk element. Ser vi på sølvspeilet som et symbol på vann, sier myten: «Hva andre beundred, beundred han selv, og ubevisst elsker han nu seg selv og giver seg selv komplement og får dem, beeiler og beeiles til.»¹⁰⁴ Definerer vi speilelementet slik, er versene til Ovid som forteller myten om Narcissus en hypotekst, og Lisløruds bruk av speil som et narsissistisk element blir en hypertekst til Ovids vers.

Bildet, figur 10 på tavle 1, *A man in polyester suit* har konnotasjon i verket som en type mannsrolle, og er en hypertekst. Lislørud har brukt verket til Mapplethorpe i sin helhet uten motivavskjæringer. Fotografiet til Mapplethorpe, som Danto så på ”som en transendens i lys av aids problematikken,”¹⁰⁵ er den opprinnelige hypoteksten. Et digitalt fotografi av verket blir den første hyperteksten, som igjen blir hypotekst for Lisløruds bruk av bildet i montasjen som uttrykk for en type mannsrolle, som en macho-type som ny hypertekst.

Et tekstfragment fra Rosetta-stenen, selve urteksten, har han presentert i gull. Den skimtes som et bakenforliggende lag på *Tavle 1* (13). Dette motivet hos Lislørud viser

¹⁰³ Clark, *Art and Propaganda*, 158

¹⁰⁴ Otto Steen Due, *Ovids forvandlinger på danske vers* (Centrum 1989), 92.

¹⁰⁵ Hirsch, *Seizing the light: a history of photography*, (McGraw-Hill, Boston, 2000), 459.

tydelig rester av den bakenforliggende palimpsesten. Et fotografi av teksten på Rosetta-steinen er den første hyperteksten til steinens tekst som er den viktigste hypoteksten. Fotografiet fungerer videre som hypotekst for det digitale trykket, som igjen blir en hypertekst til fotografiet. Papirtrykket fungerer som hypoteksten til Lisleruds variasjon som blir en ny blir en hypertekst. Lislerud har laget en hypertekst trykket med gullbakgrunn, og nærmest gitt motivet en ikonisk utstråling som et russisk ikon. Gulltrykket har et element av dekor i selve denotasjonen, men i et betydningsnivå blir teksten fremhevet. Muligvis som kontrast til reklameskriften ellers i komposisjonene, og som en religiøs referanse. Tekstfragmentet i Lisleruds variasjon vises i et bakenforliggende lag under et felt med blå penselstrøk. Genette kaller slike overstrykninger for korrektur og bruker begrepet substitusjon. Han forbinder slike korreksjoner på en tekst med satire eller parodi, og definerer det som en palimpsest hvor hyperteksten skrives direkte inn på hypoteksten.¹⁰⁶

Lisleruds bruk av denne teksten, skaper kommunikasjon mellom fortid og samtid. Genette viser til tekstuell transcendens som han definerer som «alt som setter teksten i et forhold, enten opplagt eller skjult i et forhold til andre tekster».¹⁰⁷ Lislerud stiller muligvis spørsmål om hvordan våre reklametavler formidler et budskap motsatt det rent tekstuelle, en informasjon, som Rosetta-steinen viser til. Og kanskje ikke tilfeldig satt inn av Lislerud, for som Mitchell refererer til så var :”Egyptian hieroglyphics were the signs of a fetishistic religion.”¹⁰⁸ Genettes begrep substitusjon, definerer han som en type hypertekst. «Denne hyperteksten visker ut og kansellerer hypoteksten til den ikke er annet enn en pretekst.»¹⁰⁹ Lislerud viser til overstrykninger med rennende maling, og overmaling av motiver. Kunstneren Joseph Kosuth har blitt omtalt med sine kanselleringer av¹¹⁰

¹⁰⁶ Genette, 1

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ W.J.T. Mitchell *Iconology Image, text Ideology* (The University of Chicago Press, Ltd., London 1987).

¹⁰⁹ Genettes 203

¹¹⁰ Robert Morgan. *The making of Wit. Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest* Arts magazine vol.62, januar 1988, s 48-51

Som Danbolt poengterer i sin artikkel om verket, «gir Lisleruds bruk av Venus som symbol på et metafysisk skjønnhetsideal kontra dagens skjønnhetsideal tavlene et kritisk aspekt».¹¹¹

Lislerud har reprodusert et fotografi, satt det i montasjen og delvis overmalt figuren med sort. Han har foretatt en motivavskjæring av Botticellis opprinnelige horisontale verk til et vertikalt fotografi. På samme måte har Stieglitz foretatt motivavskjæring på sitt fotografi *Winter on Fifth Avenue*. Lislerud har foretatt en personlig refleksjon i måten han har beskåret bildet på. Han har fokuset på Venus uten kamskjell og hodet overmalt med sort pastosemaling. Venus er presentert i pudica-stilling, en kanon fra klassisk skulptur, eksemplifisert av Praxiteles.¹¹² Kiilerich skriver at den kypriotiske Afrodite-Astarte er naken, men med en hånd på brystet og den andre ved pubes for å fremheve Afrodite som fruktbarhetsgudinne.¹¹³

Her er hypoteksten til *Venus' fødsel* som er presentert som Venus pudica, den bluferdige Venus.¹¹⁴ Lislerud har i sin hypertekst fjernet omgivelsene figuren var en visuell del av i Botticellis verk, det mytiske med Venus stående i et kamskjell som har nådd stranden på hennes etterlengtede øy Kythera, blåst opp på øya ved hjelp av vindguden Zephyr, som holder nymfen Chloris. Pomona, en nymfe som tar imot Venus på land og er på vei til å gi henne en blomsterdekket kappe, slik at hun blir påkledd på land, er en del av motivet i det opprinnelige maleriet. Verket viser tilsynelatende ikke Venus' fødsel som tittelen tilsier, men hører tekstuelt til et annet mytologisk tema. Ifølge Wirtz har maleriet sitt utgangspunkt «i et av versene til dikteren Angelo Poliziano».¹¹⁵ I dette poetiske verket er Venus en personifikasjon av den fullkomne skjønnhet og kjærlighet fremstilt i en statueaktig ro. Dette er vel i samsvar med Lisleruds motiv, men med den sorte overmalingen blir denne hyperteksten en palimpsest som skrives rett på en hypotekst. Venus-figuren til Botticelli presentert i s-kurve blir en budbærer av renessansens teori og forsøk på fremstillingen av den nyplatonske guddommelige skjønnhet.

¹¹¹ Danbolt, *I Shop Therefore I Am*, 5

¹¹² Bente Kiilerich, *Gresk skulptur fra dædalisk til hellenistisk*, (Oslo: Gyldendal, 1991), 162–163.

¹¹³ Ibid., 162.

¹¹⁴ Rolf C. Wirtz, *Kunst og arkitektur Firenze*, (Oslo: Spektrum forlag 2005), 149.

¹¹⁵ Ibid.

Lislerud har omformulert et fotografisk trykk av det opprinnelige allegoriske verket, og derved har han forandret innholdet av Venus-figuren og gitt dette sitatet en ny betydning. *Den intellektuelle konteksten* er fraværende. Rolf Toman refererer til Jacob Burckhardts syn på ideen i renessansen: «En objektiv betraktning og vurdering av statens tilstand og de verdslige anliggender kan først iakttas i Italia. Parallelt med dette oppstår imidlertid subjektet, mennesket som åndelig individ og deres oppfatning av seg selv som sådan.»¹¹⁶ Den Venus som Lislerud parafraserer er et overmalt fragment uten hode, legger og føtter, uten et personlig, åndelig intellektuelt innhold.

Ifølge Mitchell er det en ledetråd å finne i Marx' camera obscura som en metafor på ideal og fetish sett i lys av dagens idoler fremstilt i glossy magasiner, reklame, pornografiske blader som viser til at det er nødvendig med et kritisk blikk ved å se tilbake på den historiske opprinnelsen til idoldyrking og dens kulturelle relasjoner, ikke bare som en del av naturen, men som en del av oss, vår tid (Mitchell s 162). Dette er også i tråd med fotografiet som et sannhetsvitne, det sanne og falske bildet av virkeligheten.

Han formulerer en sterk kommentar til vår mening med livet ved å parafrasere over Descartes med teksten «I Shop Therefore I Am». Lisleruds verk utsier en samfunnskritikk i måten varetenkningens betydning gjennomsyrrer våre idealer og verdier på. Han har hentet frem, avskåret og brukt Venus som et fortidens metafysiske skjønnhetsideal og synliggjør et perspektiv i tid for hvordan skjønnhetsidealet har forandret seg fra det religiøse til dagens glamorøse og idealiserte medieikoner. Samtidig har Lislerud transformert et metafysisk ikon til et profant fragment. Slik Lislerud presenterer det estetisk i «I Shop Therefore I Am», setter kunstneren fokus på forbrukersamfunnet, der selv *identitet har blitt en vare*. Han viser det i dobbelt forstand både i verkets uttrykk, den signifikante delen, og i verkets meningsbærende innhold, signifikatet.

I denne prosessen er spesielt den unge kvinnen degradert til et vareobjekt. Det handler om idoler og idealer. Han får betrakteren til å reflektere over samtidens konsumerisme, makt og politikk. Ole Lislerud gjør dette på en åpen måte, slik at betrakteren selv finner meningen i verket ved å finne kategorier som hører sammen og

¹¹⁶Rolf Toman, *Kunsten i den italienske renessansen: arkitektur, skulptur, maleri, tegning*, (Oslo: Spektrum Forlag, 2001), 9.

uttrykker det meningsbærende. Kunstverket har kvinnen, og spesielt den unge kvinnen som hovedmotiv. Bortsett fra et foto av en ung og en eldre mann er de geometriske formene fylt med foto av fortrinnsvis yngre kvinner. En ung velkledd mann ved siden av Frida Khalos *Den brukne søyle*, skaper kontrast. Ingen smiler, bortsett fra en. Motefigurene får et skulpturaktig preg, idealisert, og de sees frontalt.

Motiver, tegn og symboler er ordnet i stringente geometriske felt, og på grunn av de fototrykkene han har valgt, der alle kvinnefigurene som fremstår med ansikter uten mimikk, fremstilt nærmest som stereotype masker, gir assosiasjoner til utstillingsdukker.

I bildene, ser vi kvinnemotivene som er fremstilt uten nærvær av tradisjonelle kvinnelige attributter og omgivelser, det er fravær av kvinne–barn-motiver, fravær av samhandling og kommunikasjon til andre personer, fravær av et definert sted eller handlingsrom. De fleste av figurene er i en frosset posisjon på et anonymt sted. Fravær av nærvær og personlighet forsterker inntrykket av en objektivisering av figuren, en vare.

3.4 Abstraksjon

Lislerud påfører abstrakte malingsstrøk på billedflatene som på forhånd er fylt med visuelle tegn, over og under motiver og frittstående mot den benhvite bakplaten. Abstrakt kunst oppsto i utgangspunktet som en protest mot samtidens politikk og mot krig. I Lisleruds verk konnoterer ikke de organiske malingsstrøkene og abstrakte skrifttegnene til noe som er gjenkjennelig fra virkeligheten, men fargene og formene skaper en sterk visuell spenning i forhold til de stringente figurmotivene. Malingsstrøkene er påført med bred pensel, enkelte steder ser det ut som om kunstneren har kastet en malingsklatter på komposisjonen som så har rent i striper vertikalt og horisontalt.

Lislerud har som keramiker arbeidet med organiske former i leire, nå svinger formene seg gestuelt over og under motiver med referanser fra virkeligheten og fragmentariske farge og platinafelt. Diagonalen de blå fargefeltene tangerer, er en diagonal i en trekantkomposisjon, en montasje: de blå malingsfeltene med horisontale blå malingsstriper mot den hvite bakgrunnen, og den horisontale effekten av at malingsfeltene nærmest glir over mot billedkomposisjonen og legger seg som et transparent lag mot motivene til høyre i billedrommet. Denne sterke bevegelsen kanaliserer betrakterens blick

fra malingsfeltene mot montasjen, og gir det derved en bestemt oppmerksomhet med tegn på hva som utsier mening. Lislerud tydeliggjør det abstrakte med sterke bevegelser, kraft og energi i sitt bilde, horrorfarger, protest kan oppfattes som. Det kan referere til Franz Kline, som utviklet sin egen stil i en mer kalligrafisk retning innenfor abstrakt ekspressionisme. Eksempelvis hans verk «Tallet». Intensjonen med malemåten til Kline var selvrefleksjon i henhold til østerlandsk filosofi.

Malingsstrøkene er noen steder dunete i kantene og kan gi følelsen av å rive et fotografi vekk. Følelsen av det flyktige og kortvarige forsterkes ved denne innfallsvinkelen. Malingen som er påført over billedfeltene, har rent nedover og i hverandre og lager en effekt av dybde i billedplanet, drip-painting med referanse til New York-skolen og abstrakt ekspressionisme. Hos Lislerud, derimot, vil jeg anta at han har hatt kontroll på hvor de ulike abstrakte malingsstrøkene og dryppelinjene skulle ta veien. De horisontale rennende drypp på vertikale motiver skaper fart og bevegelse. Han har plassert malingsklatter, nærmest kastet på et bestemt sted for deretter å la den våte malingen sive i vertikale eller horisontale striper på flaten. Vi ser dette tydelig på tavlen «Æ11», hvor en sort malingsklatt dekker Venus' hode og vertikale striper setter den delen av figuren som er tilbake nærmest bak et gitter. Flere motiver kan gi konnotasjoner til ikonoklasmens retorikk.

Fargene blander seg i hverandre og står frem som røde striper med sorte konturer. De danner linjer som deler seg i buer og vertikaler, organiske former, med kontrast til de geometriske billedmontasjene. De organiske og gestuelle formene har ingen referanse i samtiden, men de påvirker betrakteren. Motivavskjæring, både laget slik at betrakteren vil tenke seg til helheten av figuren likevel, og slik at motivene fremstår mer naturlig som en veggavis. Først de store fargefeltene, som er der, kun fargen mot det hvite, og en tilnærmet abstrakt form som bare er der, gir inntrykk av å ligge tungt mot underlaget, eller nærmest sveve over den hvite grunnflaten. Fargen blir her sentral, slik den fremtones mot den hvite flaten, i rødt, blått og sort. Måten Lislerud har ført fargene over flaten på med en bevegelse som nærmest skyver blikket mot montasjen, og over i andre fargefelt, får fargefeltene til å sveve over i en illusjonistisk ekspressionisme. Kontrastene mellom brede koster strøk og de syltynne nålestriper.

Ekspresjonistiske og abstrakte malerier har ofte en symbolsk fargebruk som det kan være vanskelig å tolke entydig. Fargene som refererer til fargebruk i reklame og informasjon i massemedia, er på de første tavlene i sterk kontrast til den hvite bunnflaten. På de fire første tavlene, *Your body is a battleground*, er fargefeltene i ultramarinblå. Fargen trer sterkt frem mot det hvite, i pastose og gjennomskinnelige transparente lag. Fargen blå står som symbol på de himmelske sfærer, troen, det guddommelige og det evige. Fargen rød refererer til kjærlighet, det guddommelige eller profane. I Kina defineres rødfargen i et videre begrep, den står for lykke, i betydningen velstand og materiell lykke. Gull representerer storhet og guddommelighet, da det i bysantinsk tid ble brukt til glorie for hellige personer og ikoner, og som himmelens glans. Her er gullet brukt i tekstfelt.

Den sorte fargen er sorgens farge, og kan symbolisere det onde. I forbindelse med rød betegner den fare. Mot tavlenes hvite bakgrunn står de sterkt som propagandafarger, Gestuelle droddinger, ekspressiv skrift som minner om kalligrafi noen steder, og barns rundrabling andre steder. Rundrabling er for barn stadiet i tegneutviklingen før sirkelen utstyres med hode, føtter og gjenkjennelige ansiktstrekk. Hvilket vil si før formen hvor det får en synlig menneskelig identitet. På den måten fanger Lislørud opp det identitetsløse, og motiver som tilsynelatende har en identitet, ved å kontrahere abstrakte malingsstrøk.

Statiske, da hverken de mannlige eller kvinnelige motivene står i et handlingsrom eller har handlingspreget adferd, men fremstår som ubevegelige og passive. I de abstrakte malingslagene, og dryppmalingsfeltene som flyter inn imellom montasjen, er det kun én gjenkjennelig figur, det arbitrære tegnet Æ.

Abstrakte penselstrøk kan leses som en protest på en vegg, graffiti, her er tavlene veggen, og noen er nærværende på veggen med sin gestuelle protest. Organiske, tilbake til det organiske, naturlige, kontra de stereotype og identitetsløse kvinnene i reklamefoto.

Over og under denne formelle strukturen gir gestuelle, frie malingsstrøk bevegelse og dynamikk, refererer til 50- og 60-årenes abstrakte ekspressionisme.

Vi ser oss selv som vi er, vi ser oss selv som andre ser oss, og vi ser oss selv sammen med komposisjonens motiver. Vi ser oss selv uten idealisering, med vårt personlige nærvær, uttrykk og mimikk. Betrakteren blir en kontrast til tavlenes motiver,

uten uttrykk for personlighet og nærvær, men fravær. Betrakteren opplever en selvrefleksjon i møtet med sitt eget jeg og de stereotype utstillingsdukkene.

Lisleruds bruk av tegn som ligner på skrift, men er abstrakte, håndskrevet med tommelfingeren i våt maling, står i motsetning til tekstene i tavlene for øvrig.

3.5 Fragmenter av tekst

Når vi leser disse bildene, leser vi ikke fotografiet som bilde, men som tekst.¹¹⁷ Eller gjør vi det? Det tekstuelle som skapes selv på kalde porselensflater, med overflate lik glanset fotopapir, gir verket en unik aura. Lislerud har reproduisert og manipulert andres bilder som har fremstått med en mening som et originalt verk i en tidligere og samtidig kontekst. Lislerud har revitalisert ekspressive skrifttegn som kan minne om barns rabling og tag-bokstaver.

Med samme teknikk har Lislerud i dette verket tegnet linjer med fingeren i våte malingslag. Cy Twomblys skriftlignende tegn eller rablerier har, slik Roland Barthes ser det, sin refereranse i poesien, fra japanske haikudikt.¹¹⁸ Barthes mener videre at Twomblys tegn skaper en effekt.¹¹⁹ Jeg kan ikke finne noen dennotativ betydning for Lisleruds ekspressive skriftlignende tegn, men de skaper en kontrast til skrift ellers i verket som identifiseres som stereotyp reklameskrift med formelle bokstavtyper. Barthes skriver om haikuen: «*Det!* I en bevegelse som er så umiddelbar (så blottet for enhver formidling – kunnskap, navn, endog eiendomsfølelse)» (egen oversettelse).

Roland Barthes' to begreper, denotativ (den litterære meningen og i hvert element i bildet sitt significance) og konnotativ (serien av visuelle språk eller koder som er i seg selv refleksjonen av en bredere underliggende prosess av signifikasjon i kulturen).

Bildene får en egen betydning på grunn av tekstene, og bidrar til forståelse av mening. Det kan stilles spørsmål om det er bildene som gir mening, eller teksten. Når vi

¹¹⁷ Clarke, *The photograph, Oxford History of Art*, 27

¹¹⁸ Roland Barthes, *Non Multa Sed Multum*, i Cy Twombly, *Fifty years of works on paper*, (New York/München : D.A.P./Schirmer/Mosel, 2003), 101

¹¹⁹ Ibid., 107

bruker palimpsest, ser vi at bilder og tekst står hypertekstuelte til hverandre i flere av motivene. De forsterkes og synliggjøres på en ny måte ved de semiotiske tegnene tavlene er påført. Hvorfor er disse avbildningene aktuelle som uttrykk for mening hos Lislerud?

Skriften som tegn refererer til samtiden og virkeligheten. Den er brukt som en reklametekst som assosierer til Barbara Krüger. Denne teksten står i motsetning til tekstsider i gullskrift, som ligger transparent på tavlen med teksten fra Rosetta-steinen. Jeg kan ikke finne noen denotativ betydning for Lisleruds ekspressive skriftlignende tegn, men de skaper en kontrast til skrift ellers i verket som identifiseres som stereotyp reklameskrift med formelle bokstavtyper.

4 Oppsummering og konklusjon

I denne oppgaven har Ole Lisleruds porselenstavler *I Shop Therefore I Am* blitt analysert og utforsket på flere områder, både formell presentasjon og sett i forhold til verkets meningsbærende innhold. Før jeg konkluderer noe om hvilke fenomener som kom frem i analyse og tolkning, er det nødvendig med en kort oppsummering. Fordi Lisleruds tavler var sammensatt av ulike media og mange motiver, var det nødvendig å foreta en analyse av kunstverket med beskrivelse og identifikasjon av motiver før det meningsbærende innholdet i verket kunne utredes og tolkes.

Ole Lislerud bruker bildet av kvinnen slik reklame og media fremstiller henne. Selv manipulerer og omformulerer han de bildene han velger i sin komposisjon. Samtidig viser han hvordan mennesket manipuleres til å ha idealiserende forbilder.

Fragmentering, avrivning, raske forandringer synliggjør hvordan vi i dag konsumerer i jakten på å dekke nye behov. Nye idealer som vår identitet skal konfronteres med møter oss overalt på reklamens vegg. Slik Lislerud approprierer, reproducerer og forbruker viser han til konsumerisme og at i dag har selv kunstverket en vare.

Lislerud har et samfunnskritisk blikk på hvordan forbrukerkulturen bidrar til å skape vår identitet og dagens skjønnhetsidealer i forhold til fortidens skjønnhetsideal. Forholdet mellom den som fotograferer og den fotograferte som bringer videre og

segmenterer kulturelle tegn. På et samfunnspolitisk nivå er økonomi og reklamepress maktfaktorer som tjener på at kvinnen ofte i reklamebilder blir tingliggjort.

Danbolt Skriver: «Slik står disse kunstverkene frem som sinnbilder på den nye menneskelige bevissthet en uoverskuelig mengde med sansedata uten noen som helst orden – uten noen røde tråder.»¹²⁰ Slik formulerte Danbolt det om Lisleruds verk, sett i et generelt perspektiv så har Robert Irwin definert kunst som «en kontinuerlig undersøkelse av vår perseptuelle bevissthet og en kontinuerlig utvidelse av vår bevissthet av verden rundt oss».¹²¹ Cynthia Freeland kommenterer ordene i definisjonen til Irwin slik at «spesielt utvidet bevissthet vil være et av de særlige målene til kunstnere som setter kjønn, seksualitet og rase i fokus.»¹²² Praktiserer vi Irwins definisjon, trer ulike kategorier, fenomener og meningsbærende gjentakelser frem fra de myldrede, lagvise motivene og utvider bevissheten om verden rundt oss. Ole Lislerud er med på å utvide betrakterens perseptuelle bevissthet med *I Shop Therefore I Am*.

Tema er kunstnerens kommentar til samfunnets fremstilling av kvinnen som en vare, kommentarer til shopping som mening med livet og begjær etter skjønnhet og identitet og lykke i tråd med reklamens og motens idealer. Temaet er sentralt i samtiden. Han har synliggjort dette ved å vise til kvinnemotiver som er fremstilt uten nærvær av tradisjonelle kvinnelige attributter og omgivelser. Det er fravær av kvinne–barn-motiver, fravær av samhandling og kommunikasjon til andre personer, fravær av et definert sted eller handlingsrom. De fleste av figurene er i en frosset posisjon med fravær av personlighet og viser til ikke identitet fremfor identitet. Det forsterker inntrykket av en objektivisering av figuren som en ting eller vare.

Og, når Lislerud bruker speilet som et interaktivt element, berører han et sentralt problem. Vi lar oss alle, i større eller mindre grad, påvirke av idoler og idealer fra massemedia og reklame. Speilet viser til et narsissistisk element, i overført betydning. men, konsumerismen har skapt et begjær etter å fremstå slik bildene viser oss. Reklamen har lagt idealet for hvordan vårt ytre skal være, med utgangspunkt i økt konsumerisme. Spesielt kan

¹²⁰ Danbolt, artikkel til utstillingen «I Shop Therefore I Am», 3.

¹²¹ Cynthia Freeland, *Art Theory. A Very Short Introduction*, (Oxford University Press, 2003), 138.

¹²² Ibid., 139.

det være en utfordring for unge mennesker i dag, som er i ferd med å utvikle sin identitet under forbrukerpresset. På den måten virker det som om det har skjedd i en forandring, med mennesket mer fremstilt som objekt i reklame. skjedd en objektivisering av mennesket.

5. Bibliografi

Ades, Dawn, *Photomontage*, Thames and Hudson Ltd., London, 1996

Alpers, Svetlana, *Looking at word: The Representation of Texts in Dutch Art*, kap. 5, University of Chicago Press, 1983

Andersen, Kathrine Vitus og Anette Sejer Perthou, *Hvad betyder seksualisering af kvinder i reklamer for danske kvinder i dag?* Københavns Universitet, 2000

Bal, Mieke, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, kap. 1, kap. 5 «Reading Icons, Seeing Stories». Cambridge University Press, 1991 <tittel på kap.

Barthes, Roland, *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Pax Forlag, Oslo, 2001

Barthes, Roland, «Non Multa Sed Multum» i Cy Twombly, *Fifty years of works on paper*, D.A.P./Schirmer/Mosel, New York/München, 2003

Barthes, Roland, *The Language of Fashion*, Berg Publishing, Oxford/New York, 2006

Barthes, Roland, I tegnets tid. *Utvalgte artikler og essays*. Pax forlag A/S, Oslo, 1994.

Beijing Today Art Museum, *Metaforiske tegn*, Auric Printing Services, Beijing, China, 2008

Benjamin, Walter, *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1991

Bjerke, Øyvind Storm, Gunnar Danbolt, Åsmund Thorkildsen og Svein Thorud, *Håkon Bleken. Betrakter og budbringer*, Orfeus forlag, Oslo, 1997

Bjerke, Mona Pahle, Hovedfagsoppgave i kunsthistorie Uio

Borgersen, terje og Hein Ellingsen *Flytende bilder i skriftkulturen*
Cappelen akademisk forlag Oslo 2004 PDC Tangen A/S

Brekke, Cecilie, *Public Art Yearbook/Site Specific Art*, Utsmykking 1992–1995,
Utsmykkingsfondet, Norge, 1995

Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis,
1984

Calak, Katherine. *Your body is a battleground*,
<http://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/1951/43953/1/Barbara->

Carrier, David, *Writing about Visual Art*, School of Visual Arts: Allworth Press, New
York, 2003

Ceramics Tiles: *Art and Architecture*, Randi Gaustad, *Norsk Personlexikon*,
Kunnskapsforlaget Lexicon, 2002 <ok oppføring?>

Christensen Dam, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, *Kunstteori – Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag, København, 2002 Narayana Press, Gylling

Clark, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, The Everyman Art Library,
1997

Clarke, Graham, *The Photograph*, *Oxford History of Art*, Oxford University Press, 1997

Cooper, J.C., *Symboler. En oppslagsbok*, Forum Forlag AB, Sverige, 1986

Crow, Thomas, *The Rise of the Sixties*, Weidenfeld & Nicolson, New York, 1996

Danbolt, Gunnar, *Norsk kunsthistorie*, 2. utg., Det Norske Samlaget, 2001

Danbolt, Gunnar, *Blikk for bilder*, Abstrakt Forlag, Oslo, 2002

Danbolt, Gunnar, Norsk samtidskeramikk /Contemporary Norwegian Ceramics, Dreyer Forlag, <årstall?>

Danbolt, Gunnar, artikkel til utstillingen «I Shop Therefore I Am» <tittel og årstall>

Danto, Arthur C., *Playing with the Edge. The photographic achievement of Robert Mapplethorpe*, London England : University of California Press, 1996

D' Alleva, Anne, *Methods & Theories of Art History*, Laurence King Publishing Ltd., London, 2005

Diebold, William J., *Word and Image: An Introduction to Early Medieval Art*, Westview Press, Colorado/Oxford, 2000

Eco, Umberto, *Kunsten å skrive en akademisk oppgave, hovedoppgave og masteroppgave*, forord ved Thomas Hylland Eriksen, Idem, Oslo, 2002

Ekspresjon! Munch-museet, Oslo 2005

Elling, Lars, *Palimpsest*, Forlaget Press 2010, essay av Joshua Ferris oversatt til norsk av Linn Øverås

Everett, Euris L., *Masteroppgaven: Hvordan begynne – og fullføre*, Universitetsforlaget, Oslo, 2004

Freeland, Cynthia, *Art Theory. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2003

Gade, Rune, «Fotografiet og det pornografiske scenario» i Jens Toft, Hans Dam

Genette, Gerard, *Palimpsests: Literature in the second degree*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997

Genette, Gerard, *Palimpsests Literature in the Second Degree*

Goldstein, Ann mfl., *Barbara Krüger*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999

Gombrich, Ernst H., *Means and Ends. Reflections on the history of Fresco painting*,

Gotfredsen, Lise, *Bildets formspråk*, Universitetsforlaget, Oslo, 1987

Greenberg, Clement, *Modernist Painting*, AiT, 1961

Hall, James, *Dictionary of subjects and symbols in art*, United Kingdom at the University Press, Cambridge, 2000

Hall, James, *Hall's Dictionary of Subjects & Symbols in Art*, Great Britain: Richard Clay Ltd., 1984.

Hall, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Cambridge: University Press, 2000.

Harrison, Charles og Paul Wood, *Art in Theory: 1900–2000: an anthology of changing ideas*, Malden, Mass., Blackwell Publishing, 2003

Hellesnes, Jon, *René Descartes*, Gyldendal, Oslo, 1999

Hirsch, Robert, *Seizing the light: a history of photography*, McGraw-Hill, Boston, 2000

Holmen, Monica. Masteroppgave I kunsthistorie

Honnef, Klaus, *Pop Art*, Taschen GmbH, Köln, 2004

Hopkins, David, *After modern art: 1945–2000*, Oxford University Press, 2000

Jortveit, Anne Karin, *Mellom «Street-talk» og «Klagesang»*, Universitetet i Oslo, 1998

Kiilerich, Bente, *Græsk skulptur – fra dædalisk til hellenistisk*, Gyldendal, Oslo, 1991

Kjørup, Søren, *Hvorfor smiler Mona Lisa? En bog om billeder og deres brug*, Roskilde Universitetsforlag, 2003

Kleiner, Fred S. og Christin J. Mamiya, *Gardner's Art Through the Ages*, 11. utg., kap. 29, 33, 34, Orlando, 2001

Krauss, Rosalind, *Cy was here; Cy's up – Cy Twombly*, Art Forum, sept. 1994

Krauss, Rosalind, E., *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*, kap. 4: «Surrealismens fotografiske betingelser», Pax Forlag, Oslo, 2002

Kruger, Barbara, *Whitney Museum of American Art*, New York, 1999

Larsen, Peter og Sigrid Lien, *Norsk fotohistorie, frå daguerreotype til digitalisering*, Det Norske Samlaget, Oslo, 2007

Lislerud, Ole, *Metaphorical Sign*, Beijing Today Art Museum, 2008.

Louisianas samling, *Kroppens sprog*, skoletjenesten Louisiana, 2003

Lynton, Norbert, *The Story of Modern Art*, Phaidon Forlag, London, 1989

Meecham, Pam og Julie Sheldon, *Modern Art – A Critical Introduction*, 2. utg.,
Routledge/Taylor & Francis Group, London/New York, 2005

Mørstad, Erik, *Visuell analyse. Metode og skriveråd*, Abstrakt Forlag, Oslo, 2002

Mørstad, Erik artikkel «Nesch og Winge: En analyse av monumentalverkene Sildefiske og Båtfrise» i Arnt Normann Fredheim og Karen E. Lerheim, 1905–1935 *Ekspresjon! Edvard Munch. Norsk og tysk kunst i tre tiår*, Munchmuseet, Oslo, 2005 <riktig?>

Mørstad, Erik, *Malerileksikon. Motiver, teorier og teknikker*, Unipub Forlag, Oslo, 2007

Nasjonalgalleriet, *Norsk kunstnerleksikon, bind 2, H–M*, Universitetsforlaget, Oslo, 1983

Nergaard, Trygve, «Madonna tar av seg glorien. Et galleribilde av Håkon Bleken», *Kunst og Kultur*, 1988

Norsk biografisk leksikon, Kunnskapsforlaget, 1999–2005

Orvell, Miles, *American Photography*, Oxford History of Art, Oxford University Press, 2003

Owens, Craig, *The Allegorical Impulse: Toward a theory on Postmodernism*. (Opprinnelig trykket som del 1 og del 2, oktober nr. 12 & 13, 1980, New York. Oversatt av Trond Eriksen som: «Den allegoriske impuls: Henimot en teori om postmodernisme». UKS: forum for samtidskunst 3–4, 1993), 35–53

Panofsky, Erwin, *Billedkunst & billedtolkning utvalgte artikler*, nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, København 1983

Panofsky, Erwin, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1995

Perry, Gillian (red.), *Gender and Art*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1999

Rose, Gitte og Hans Christian Christiansen, *Analyse af billedmedier – en introduktion*, Samfundslitteratur, Fredriksberg, 2006

Sandvik Ole, Nasjonalmuseet for kunst,arkitektur og design, Bergen Kunstmuseum 2009
Labyrinth press

Scott, Paul, *Painted Clay, Graphic Arts and the Ceramic Surface*, A & C Black Watson-Guptill, London/New York, 2001

Schmedling, Olga:«A Cosmopolitan Globetrotter in a ‘Cosmopolitical’ Age», artikkel i: Metaphorical Signs, Beijing Today Art Museum, 2009.

Steen, Otto Due, *Ovids forvandlinger*, Centrum, Århus, 1989

Store norske leksikon forfatter redaksjonen

Thames and Hudson, London, 1976

Tellgren, Anna (ansvarlig intendent), katalog fra Rauschenberg-utstilling ved Moderna Museet i Stockholm, våren 2007

Toft, Jens, Hans Dam Christensen, Anders Michelsen og Jacob Wamberg, *Kunstteori – Positioner i nutidig kunstdebat*, Borgens Forlag, København, 2002

Toman, Rolf, *Kunsten i den italienske renessansen: arkitektur, skulptur, maleri, tegning*, Spektrum Forlag, Oslo, 2001

Trondhjems kunstforening, *Ikoner fra vår tid, <er det et verk?> <årstall?>*

Veiteberg, Jorunn, *Bildeoppmerksomhet: hva bilder kan fortelle*, H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard), Oslo, 1987

Wells, Liz, *Photography: A Critical Introduction*, 2. utg., Routledge/Taylor & Francis Group, London/New York, 2000

Wells, Liz, *The Photography Reader*, Routledge/Taylor & Francis Group, London/New York, 2003

Wirtz, Rolf C., *Kunst og arkitektur. Firenze*, Spektrum forlag, Oslo, 2005

Wivel, Henrik, *Louisiana Revy*, «Andy Warhol», tidsskrift med temanummer om Andy Warhol i september 1990

Østby, Leif, *Norsk kunstnerleksikon: bildende kunstnere, arkitekter, kunsthåndverkere*, redigert av Nasjonalgalleriet, Universitetsforlaget, Oslo, 1982–86

5.1 Artikler

Danbolt, Gunnar. Artikkel til resepsjon av kunstverket ved Stenersenmuseet, «I Shop Therefore I Am» (2007).

Peter Michael Hornung *Bjørn Nørgaards Danmarkshistorie til Christiansborg-og dens forutsetninger*, Dronning Margrethe 11`s til Riddersalen på Christiansborg 1990 Nørhaven a/s Vibor

Olga Schmedling, *A Cosmopolitan Globetrotter in a Cosmopolitical Age* (2008)

5.2 Internett

Oslo byfogdembede : Notat om «Kunst og utsmykking I Oslo Tinghus 21.12.06

http://www.domstol.no/DAtemplates/Article ____ 3973.aspx?epslanguage=NO

The Otsuka Museum of Art, <http://www.autentic-japan.jp/otsuka.html>

www.kunsthandverk.no

<http://dspace.sunyconnect.suny.edu/bitstream/1951/43953/1/Barbara->

http://en.wikipedia.org/wiki/Boy_George 6.11.2010

<http://en.wikipedia.org/wiki/Palimpsest>

6. Appendix

6.1 Intervju med Ole Lislerud 15. januar 2008

Ole Lislerud ser på sin oppvekst i Afrika som noe spesielt og unikt, og han har den oppfatningen at det gjør ham til den kunstneren han er. Lislerud gikk på en engelsk gutteskole, og universitetet i Syd-Afrika. Lislerud sier at noe av det som særpreger ham, er at han kom til Norge som utenlandsstudent. Han sier at han aldri har følt seg spesielt norsk. Det mener han både kan være en styrke og en svakhet. Lislerud tror han alltid har hatt det internasjonale aspektet ved seg, både i studier og karriere. Som professor på Kunsthøyskolen, er det det internasjonale aspektet i hans fag som er drivkraften. Lislerud ønsket hele tiden å bli kunstner. Han hadde en mor som var maler og en far som var biskop. Da ble det enten kunsten eller kirken, og Lislerud valgte tidlig at han hadde lyst til å drive med kunst. Han visste ikke hva han skulle gjøre innenfor kunsten, det var ingen enkelt hendelse, men det var en modningsprosess. Etter noen år på universitetet begynte Lislerud på Kunst- og håndverksskolen i Oslo. Han sier at det å være kunstner er å ta et valg. Når man bestemmer seg for å bli kunstner, går man over en spesiell terskel. Dette fordi man forlater mange av de tingene som gjør livet sikkert, med fast lønn og arbeidstid. Det er en utfordring som er der hele tiden, sier kunstneren.

Lislerud startet med keramikk i lite format. Lislerud har utdanning fra det tradisjonelle kunsthåndverket med å lage bruksting. Han arbeidet med det i noen år, men det viste seg at han ikke kunne leve av det. Han ble inspirert av den japanske kunstneren Yun Kaneko til å lage større arbeider. Lislerud forteller at Kaneko sprengte 80-årenes oppfatning av hva keramikk kunne være, og laget arbeider som var tre, fire og fem meter i høyden. Lislerud liker å lage større ting, og han fant ut at ved å lage større arbeider, fikk han også bedre betalt.

Fem år etter at han var utdannet, fikk kunstneren et stort gjennombrudd. Det var i 1982–83 da Porsgrund Porselænsfabrikk (heretter skrevet som PP), hadde et stort jubileum. Lislerud var på den tiden interressert i video og hadde en idé om å lage en performance med et videoopptak. Han jobbet sammen med Marianne Heske og Bjørn Engen. De startet

noe som het Kunstnernes Mediaverksted på Høvikodden. Lislerud laget en video av en performance til Arne Nordheims musikk. Han beskriver prosjektet videoen som et vendepunkt i sin karriere. Han forsto at han hadde evner og interesse for å lage større kunstneriske uttrykk. Arne Nordheim og Ole Lislerud startet sitt kunstneriske samarbeid i 1983. De har laget fire prosjekter sammen. Det første var på en utstilling i forbindelse med festspillene i Bergen, hvor Nordheim komponerte musikk til Lisleruds arbeider. Det andre En fasade laget av Lislerud på kulturhuset i Ålesund, tolket Nordheim med musikk fra *Stormen*. Det tredje samarbeidet var på Ivar Aasen-tunet, og det siste på glassfasaden til NHO i Oslo. Lislerud har her tolket Nordheims musikk *Respons for slagverk*.

De fleste av verkene til Lislerud har vært oppdragsverk. I noen av uttrykkene har Lislerud et religiøst aspekt, blant annet i utsmykningen av to kapeller og på Domus Theologica, UiO. Kapellene er i Madlamark kirke, og i kirken i Bodø. Oppdragene er forskjellige.

Lislerud kommer fra en kristen familie. Han har et sterkt forhold til religionen, og opplever seg selv som kristen. Lislerud sier at det å lage et alterbilde, ikke bare en kunstnerisk utfordring, men også en personlig utfordring. Lislerud opplever at i slike sammenhenger står han veldig fritt. Han kan tolke det slik han vil. Han sier om sine store utsmykninger og arkitekturprosjekter at han ønsker at kunsten på en måte skal gi en slags identitet til bygget og til de som jobber der. I kirkeinteriøret i Madlamark kirke har han samarbeidet med menigheten. Lislerud har skrevet tekster på alterbilde som menigheten har vært opptatt av. I tillegg har han hatt med motiver som han selv har valgt.

Graffiti wall på Domus Theologica Uio, var laget for å skape provokasjon hos betrakteren og identitet til de som studerte og jobbet der. Det var et ønske fra oppdragsgiver at kunstverket skulle gi de liberale teologene på Blindern en plass. Gjennom kunsten ville de fortelle at de var liberale, de var også en del av studentmiljøet på Blindern. Derfor ble det en grafittivegg som drar vår tids uttrykksform inn i akademien. Lislerud forteller at hans poeng der var at her studerer man syv år for å bli teolog, men hvis du bare bruker en oneliner, en setning hvor det står at Gud er kvinne, så er den, den kan tolkes, mistolkes. Den kan være så direkte som syv års akademiske studier ikke kan gi svar på noe, men så ligger svaret bare i sånn en oneliner. Ved å dra inn gatespråket, oneliners,

grafittispråket inn i universitetsmiljøet, så fikk man en slags crossover, en slags konfrontasjon. Da ble prosjektet *Gud er kvinne* med Marilyn Monroe, fremstilt som faderen, sønnen og den hellige ånd. Det var noe som skapte furore, sier kunstneren. Jesus på korset som kvinne i slangeskinnsbukser og toppløs er provoserende. Han sier at kunsten både i Oslo tinghus og på Domus Teologica skal gi bygget en identitet.

I Oslo tinghus, derimot, mener Lislerud at kunstens rolle ikke er å provosere. Tinghuset er et offentlig bygg hvor lovene skal tolkes hver dag. Kunsten skal fortsatt være autonom, sier Lislerud, men all kunst behøver ikke å provosere. I Tinghuset har han brukt teksten som en metafor.

I verkene til Ole Lislerud er portaler en gjentakelse. Ifølge kunstneren tror han det har en forankring fra hans oppvekst i Afrika. Der hadde hver landsby sin portal, som fungerte som en port inn til landsbyen. De var bygget i tre eller leire. Videre går portalen igjen i alle kunstperiodene i kunsthistorien. Lislerud synes det er spennende å tolke portalen i forhold til kunst og arkitektur. Det har blitt et arkaisk formspråk. Enten lager han portaler eller så lager han vegger. I verket *I Shop Therefore I Am* danner de rennende malingsstrøkene portaler.

Ole Lislerud har alltid vært fascinert av skrift. Skriften har blitt en del av hans form og kunstneriske uttrykk. Ifølge Lislerud er skrift med på å forsterke det meningsbærende. Skriften danner en slags grunntone i verkene, eller skriften kan være det siste laget. Han viser den røde onelineren *I Shop Therefore I Am*, og forklarer hvordan den hvite skriften skinner gjennom det røde, og danner et overliggende lag. Det er det siste som kommer over alle bildene og binder det hele sammen. Skriften kan enten ligge i bunn, i hvert fall det ligger der som et eget sjikt. Til å begynne med var skriften hans helt speilvendt, slik at det ikke kunne leses, det var rent symbolsk. Så begynte han med et par prosjekter hvor man kunne lese den direkte. Nå er skriften blitt veldig abstrakt igjen. Lislerud har gått gjennom ulike faser av måter å bruke skriften på. Skriftuttrykket blir forskjellig, avhengig av det verktøyet han bruker.

I Oslo Tinghus har han brukt syl, deretter malt. Så har han skrevet med tommelen i våt farge. Da får du et veldig ekspressivt uttrykk, sier Lislerud. Han forteller selv at han har

gått fra en kontrollert skrift til en veldig utagerende ekspressiv skrift. Et eksempel på det siste kan vi se på glassfasaden til NHO.

På utstillingen av de åtte tavlene på Stenersenmuseet *I Shop Therefore I Am*, var det kun tavle åtte som hadde en egen tittel, *Æ*. De øvrige var nummerert fra en til syv. Lislerud har i ettertid gitt alle tavlene navn. Han uttaler at det er en videreføring av prosjektet at man går inn og finner titler, og at det ikke alltid er lett å finne titler. Uavhengig av titler er tematikken der, tematikken dreier seg for Lislerud veldig mye om den nye kvinnerollen. Han forteller at studentene ved Kunsthøgskolen tar opp feministisk kunst. Det handler om deres egen rolle i forhold til kunst, og det har også mye med seksualitet å gjøre. De skal finne sin egen måte å leve på som er annerledes fra sine mødre. Mødrene var med på kvinnefrigjøringen, men for unge kvinner i dag, er det på en eller annen merkelig måte litt passé. De tar det totalt for gitt, samtidig som de skal protestere mot det, samtidig som de skal finne på noe nytt. Han forteller at Prosjektet *I Shop Therefore I Am*, og en tegneutstilling som Lislerud har laget til utstilling i Beijing, viser hvordan unge kvinner i dag forsøker å finne sin identitet., også seksuelt, som er forskjellig fra mødre generasjonen. Han forsøker å finne et uttrykk å kommunisere dette tema på gjennom sin kunst.

Lislerud har laget verkene i tidens formspråk. Uttrykket refererer til en veggavis eller en reklameplakat. Han sier at unge kvinner i dag har et annet forhold til shopping enn mødrene. I dag er shopping og presset mot kroppen så intenst, så annerledes. På den ene siden har du reklamens makt, og presset på forbrukerrollen og kvinnens behov for å finne sin egen identitet på den andre. Som et eksempel på dette, viser Lislerud til trykket av H. Newton *De kommer*. Han sier at dette bildet, disse stolte nakne kvinnene og det samme bildet ved siden av med klær, illustrerer mye av poenget hans. I tegneutstillingen som han lager nå, vurderer han å gå mye lenger i det seksuelle mellom kvinner. Tema videreutvikles kanskje senere i porselenstavler.

Fargevalget til Lislerud er metallisk preget. Kontrastene er sterke. Han bruker mye rød farge. Lislerud forklarer videre at rød betyr lykke, penger og matriell velstand i Kina. Lislerud er opptatt av det estetiske. Han liker fargene grått, svart, sølv og enkle virkemidler. Eksplisitt fremhever han sølv. Han viser konkret til noen av tavlene. Han

forteller at han trykker sølv som han trykker et fotografi. Hvilket vil si et flak som blir brent inn i overflaten. Deretter legger han et trykk av de fire kvinnene i sort-hvitt over sølvet. (Lislrud viser konkret til en tavle.) På denne er det omvendt. Her er hele figurene trykket i sølv. (Viser igjen til eksempel på tavle.) Figurene kommer frem i sølvet, og det gir en transparent effekt. I tillegg nevner Lislrud at sølvet er som et speil i overflaten så du kan se deg selv. Det medfører at betrakteren også blir en del av bildet, blir interaktiv i verket. Når man står tett på, kommer ditt eget ansikt ved siden av figurene, et virkemiddel som på en måte gjør at man blir fanget i den verden. Sølvpartiene på bildene er forskjellige, noen er matte, andre blanke. Lislrud foretrekker de matte.

Når det gjelder malingsstrøkene, så har Lislrud enten malt over komposisjonen før tavlene ble brent, eller under trykkene. Det gir forskjellig virkning. Han sier at han liker kombinasjonen og kontrasten mellom de stringente fotografiene som er kvadratiske og rektangulære, de veldig stramme, og de frie organiske penselstrøkene. Det er to forskjellige verdener som møtes i komposisjonen. Tavlene fremstår som en veggavis eller en reklameplakat. Visuelle tegn er revet ned, nye hengt opp. Det er en god stofflighet i det. Lislrud har bilde av seg selv stående foran slike billedvegger. Den tette, intense billedverden hvor øyet går rundt og rundt og må lete hele tiden. Det er klart at med disse store porselenstavlene får du til en veggfornemmelse som er annerledes enn de små flisene, hvor gridsystemet blir for dominerende.

Rosetta-steinens tekst er satt inn i komposisjonen. Denne teksten har fulgt ham i flere år. Det begynte med at han ble spurt om å lage utkast til et design for espressokopper fra Porsgrund Porselen. Han valgte trykket fra rosetta-steinen, selve urskriften, på et av utkastene. «I denne teksten som forklarer,» sier han, «finner vi nøkkelen til vår egen kultur, vår skriftkultur. Jeg har kombinert den med min egen håndskrift. Den er veldig raff om den trykkes den i gull og sølv. Den er på mange av disse tavlene. Noen forstår hva det er, kanskje ikke.» Noen ting som Lislrud har brukt på ting fra PP, tar han med videre. Det har ikke påvirket innholdet, men trykkene. Ifølge Lislrud har årene han jobbet for PP gitt ham et viktig nettverk, og mange av hans utsmykninger er laget der nede.

Lislrud reproducerer tidligere verk i tavlene sine og skaper sitt eget meningsbærende innhold. Kunstneren sier at det ikke bare er det estetiske som er viktig for

ham, men å kommentere samfunnet rundt ham. Han sier at han fortolker sin egen samtid på sin måte. Måten Lislerud har valgt å gjøre det på, er å sample sine egne ting og bruke dem om igjen på nye måter. Skriften har vært et slags fundament i alt Lislerud har gjort, og når det gjelder skriften, er den kunstner som kanskje har inspirert ham mest Cy Twombly. Han sier at Twombly har jobbet med skrift og rytme, og at det er mye estetikk i bildene hans. Ifølge Lislerud er uttrykket til Twombly veldig forskjellig fra hans eget. Likevel er det en forståelse for at droddling og streker er kunst, noe som ifølge Lislerud er en fantastisk greie og som han har hentet fra Twombly.

De fleste av tegnene i tavlene til Lislerud er fra samtiden, men midt i det hele står nyplatonismens *Venus' fødsel*. Lislerud trekker dette motivet inn i forhold til idealkvinnen, og hva vi ser for oss som idealkvinnen. Enhver tid har sine idealer, og til enhver tid er idealene det som skiller seg ut. Trykket Lislerud har på tavlene med Venus og Madonna, og flere av disse andre kjente, er nok det mest interessante fra den serien (*I Shop Therefore I Am*). Det er mange måter å tolke det på, det er ikke bare idealer heller, for med sitatene fra B. Krüger blir det en spenning mellom kropp, misbruk og ideal. I idealverden er det ofte også misbruk for å komme dit. Han viser til et motiv på tavlene med bilde av Boy George plassert ved siden av Madonna. Boy George er transvestitt, og Lislerud kommenterer her det tvekjønnede. Med Boy George er det dobbelte blandet inn, sier han. Lislerud har andre figurer i komposisjonen som er veldig mandige. En afrikaner som står og kikker, en som er pent kledd og presenterer machotypen. Forskjellige mannsroller må balansere de sterke kvinnene, som Krüger står som ideal for. Ifølge Lislerud er det det som har skjedd i Norden i dag, at mennene har mistet sin identitet. Mannens rolle er blandet inn i kvinneverden, men det er kvinnen som er den dominerende.

6.2 Beskrivelse av porselenstavlene

6.2.1 Tavle 1: *Your body is a battleground*

Vi ser horisontale striper og sprutflekker i ultramarinblå farge mot tavlens eggehvite bakgrunn (1 og 2) som kommer fra to blå malingsklatter i pastose malingslag, som er plassert på en diagonal linje. De blå klattene gir inntrykk av å være kastet mot billedflaten med sprutflekker i ulike retninger. Malingsstriper har rent horisontalt fra flekkene over den

hvite bakgrunnen. Under malingsklatter og striper skimtes deler av teksttrykk i gull. En fotomontasje er delvis synlig, delvis dekket av malingslag. Fotomontasjen er plassert til høyre og tangerer tavlens ytterkant. Montasjen er satt vertikalt midt i tavlens i høyre halvdel og avsluttes i tavlens høyre kant. Gestuelle sikksakk er tegnet i det blå fargefeltet, og danner ekspressive bevegelser. En lyseblå sirkelbue, tegnet inn som et ytterst lag, skaper illusjon om dybde. Vi ser et lyst geometrisk og gjennomsiktig platinalag (3). Et bakenforliggende lag viser abstrakte malingsstrøk og en nonfigurativ form. Linjen under viser to horisontale billedbånd med følgende figurmotiver: Et kvinnemotiv i halvportrett, delvis overmalt (4). Kvinnemotivet skimtes gjennom laget av maling. Ansiktet er uten mimikk. Hun holder hendene under brystene. Kroppen er i profil, blikkretningen er mot betrakteren. Motivet er i storformat i forhold til motivet ved siden av (5). Vi ser et sterkt avskåret bilde av en afrikansk mann med briller i miniatyrformat. Påkledningen konnoterer til Vestens kleskultur. Hodet og halve kroppen presenterer motivet. Han har blikkretning mot neste kvinnemotiv mot høyre. Vi ser her et fragment av et maleri med en kvinne i halvfigur. Kvinnen er i storformat i forhold til den mannlige figuren, og motivet er helt fremme i bildet som er i farger. Kvinnen har langt mørkt hår. Ansiktet har markerte trekk. Øynene er mørke med kraftige øyebryn. Blikket er mot betrakteren. Kunstig strøm av tårer under øynene på begge kinn.

Kvinnen har et lys beige stoff, drapert rundt figuren over hoftene. Overkroppen er naken bortsett fra tre horisontale bånd over mave og bryst. Over hver skulder er et bånd. Fra midjen strekker en brun jonisk søyle seg opp til haken. Søylen er brukket flere steder.

Bildet overlapper neste fotografi til høyre. Vi ser en mann med vestlig utseende, plassert helt i tavlens ytterkant (7). Motivet er avskåret vertikalt slik at slik at kun hode og forkropp fra venstre skulder er synlig i billedflaten. Blikk mot kvinnemotivet til venstre. På billedlinjen nedenfor, ser vi et fragment av et maleri i farger (8). Motivet er en kvinnefigur med lys hud. Blått hav og blå himmel skimtes som bakgrunn. Motivet er sterkt avskåret, slik at figuren fra knærne til hakepartiet er synlig. Resten er dekket av et overliggende sort lag med maling.

Neste motiv er et bilde av en dame (9). Hun har en hatt med brem som skjuler øyepartiet. Hun har på seg en grå kåpe, kjole og sko. En veske henger over skulderen. Hun

gir inntrykk av å gå i en gate. Sidestilt ser vi et bildefragment av en mann (10). Kun kroppen fra lårene til brystet er synlig. Han er kledd i en lys polyesterdress. En erigert penis i mørk hud vises utenfor buksesmekken. Motivet ved siden av (11) er et kunstig symmetrisk ansiktsportrett. En halvdel er mørk og en er lys. Det er kun portrettlikhet på den ene halvdel som forestiller et idealisert kvinneansikt. Det fremstår som trykk av et fotografi fra reklame eller tidsskrift, kraftig beskåret og manipulert med avskjæring og tonalitet i fargene. På den venstre halvdel ser vi øyet som lys, skygge. Teksten «Your body is a battleground» står på figuren. Ansiktsportrettet fremstår i lik størrelse som fragmentet av mannsfiguren. Under de siste tre nevnte motivene i montasjen er det et stort kvadrat i blankt sølv (12). Under sirkelbuen og delvis dekket av et overliggende blått malingsfelt skimter vi et rektangulært felt med teksten trykket i gull (13).

6.2.2 Tavle 2: *Your body is a battleground*

Midt på tavlen sees en fotomontasje i en gridkomposisjon. Den hvite bunnflaten er synlig i over og under montasjen. Tavlen viser over- og underliggende lag med figurer, tegn og maling. Noen motiver skimtes det deler av, andre lag er gjennomskinnelige, og hele motivet er synlig. I tavlens øverste horisontale felt, vises en tykk blå paintbrush-stripe mot tavlens hvite bakgrunn. Den figurale komposisjonen viser øverst i høyre side en grå gjennomskinnelig flate (14). På denne er det et sort-hvitt bilde i helfigur i undertøy og i oppstilt positur med ansiktet oppadvendt. Ved siden av et sort-hvitt bilde med samme tema med blikk mot betrakteren. De har begge et lys utenfra rettet mot seg. Flytter vi blikket til neste horisontale felt, som er komponert slik at foto og fargefelt dekker hele tavlens bredde, ser vi først to mindre kvadrater i sort og platina. Det nederste transparente platinalaget synliggjør et bakenforliggende fragment av en undertøyskledd kvinnes overkropp.

Gjennomskinnelige malingsstrøk, sølvflater og papirbiter ligger som lag over motivene og gjør disse diffuse. Som et underliggende lag trer to kvadratiske trykk frem som hovedmotiv (15). Det første fra venstre viser fire kvinner i moderne tøy (16). De er avbildet frontalt og benene gir illusjon om bevegelse. Det samme motivet fremstår på bildet ved siden av, men kvinnene er nakne (17). Kvinnene har uttrykksløse ansikter uten mimikk, og et lag med sølv er lagt utenpå og danner en gjennomskinnelig hinne. De to fotografiske trykkene skimtes under. På et fragment av et rødt skilt med hvit skrift står det:

«I Shop Therefore I Am». Hjørnet på skiltet er delvis overmalt med blått. Flere trykk med reklamebilder av kvinner som modeller for undertøy er sidestilt ved disse bildene (18).

Maling og sprutflekker i blått danner overliggende lag (19). Vi ser et gråsort og et platinafelt (20). På neste horisontale linje (21) ser vi fragmenter av idealiserte kvinnefigurer i oppstilt positur. Ingen kommunikasjon eller mimikk. Et rektangulært lyst felt er sidestilt til høyre for figurkomposisjonen. Sidestilt er det fotografier med flere kvinnebilder med reklame for undertøy (22). Repeterende figurer fra forrige billedbånd sees på neste linje i montasjen (23).

Figur 24, vist tidligere, nå som et bakenforliggende lag dekket av blått. Sidestilt er et sort rektangulært felt med blå malingsstrøk som over og underliggende lag. Vi ser brede penselstrøk i en bommerangaktig form med spissen inn mot midten av montasjen (25). En blåsort malingsfleck som nærmest ser ut til å være kastet mot motivene på midten av tavlen. Maling som har rent i vertikale linjer. Sidestilt ser vi et sølvfarget kvadrat. Vi ser en repetisjon av figur 20 speilvendt (26). Nedenfor montasjen er den hvite tavlen uten motiver. Den fremstår som bakgrunn for et bredt penselstrøk i blått, små malingsflekker og hårnålstynne striper som spruter utenfor det blåmalte på den benhvite flaten. Et wirelignende bånd er tegnet inn i den blå malingen (27).

6.2.3 Tavle 3: *Your body is a battleground*

Tavle 3 viser et mangfold av fotografiske trykk, papirfragmenter, tekster, gjennomskinnelig folie og fortynnet farge, tegn og informasjon presenteres lagvis og dekker det meste av billedflaten. Motivene er tilnærmet sidestilt i geometriske rektangulære og kvadratiske felt i horisontale og vertikale bånd. Vi ser repetitive objekter fra de foregående tavlene, og nye visuelle tegn. Øverst fra venstre mot høyre (28), ser vi et fotografisk trykk av et kvinnebilde i storformat som er presentert bak et transparent blått lag. Vi ser en anonym person i halvfigur uten ansikt som er fremstilt fra livet til munnen. Armene er avskåret ved albue. Figuren bærer en overdel. Et transparent klart blått felt dekker over. Ovenfor dette med en vertikal forskyvning ser vi sidestilte motiver i to horisontale bånd, henholdsvis med syv og fem i rekken. Motivene fremstår i miniatyrformat i forhold til motiv 28. Motiv 29 er et avskåret vertikalt bilde av en transvestitt, kun hode og overkropp uten armer er synlig, sett frontalt med enn utringet kjole.

Neste fotografi, et ansiktsportrett i storformat som har motivavskjæring av kinnet og over øyenpartiet (30). Ansiktsportrettet dekker hele billedflaten det er satt i. Det viser et androgynt ansikt med en bred nese og et stort bredt smil med store tenner. Sidestilt med dette bildet ser vi et foto av en ung kvinne i hvit genser, avbildet i halvfigur, armene avskåret fra skuldrene. Det foregående motivet er satt litt over dette, og det androgyne ansiktet er like stort som halvfiguren (31). Kvinnen har på seg en vanlig hvit t-skjorte med teksten «Abuse of power comes as no surprise» i futura bold. Kvinnen har ingen mimikk og viser ingen gester eller handling. Blikk mot betrakteren. Videre ser vi en repetisjon fra tavle 1 som er beskrevet i forhold til denne (32). Montasjen fortsetter med motiv 33–35 og fortsetter på linjen under. Vi ser et nytt motiv, et gruppeportrett der de tre figurene er fremstilt med oppadvendte ansikter og kledd for scenen (36). Sidestilt mot høyre ser vi kvinnemotivet fra tavle 1 uten overmaling, presentert i naken helfigur i et kamskjell. Hun er plassert på et definert sted omgitt av dyp blå himmel. Hun holder høyre arm opp foran brystet, venstre ned langs siden. Ansiktet har ingen mimikk, fjernt blikk. Kvinnefiguren har langt rødt hår. Kvinnens hud er lys (37). Kvinnemotivet på bildet ved siden av (38) holder høyre arm i vinkel over brystet på samme måte som motiv 37, men holder armen slik for å holde på skuldervesken. Sidestilt sees en rekke repeterte motiver som er beskrevet i tavle 1 (39 og 40).

Et ensfarget felt (42) dekker til og skaper kun et fragment av motiv 41. Vi skimter et tekstfragment av en hvit p med rød bakgrunn som et lag dekket av motiv 42. Videre ser vi et bilde av en kvinne i en drakt og med en stor hatt (43). Hun har blikkretning mot neste figur, en kvinne vist i halvfigur, og det ser ut som om hun synger (44). I forhold til de andre figurene fremstår hun med en nesten ikonisk lysende kropp. Ved siden av dette kvinnemotivet er det et bilde av en transvestitt, en mann kledd i kvinneklær, med langt hår og hatt mot lys bakgrunn. Figuren er i blåtoner med blikk mot betrakteren. (45). Til høyre for dette motivet sees to kvinnefigurer (46). Den ene er naken, den neste fremstår i undertøy. Motivet er plassert under ordet «Battleground» fra bildet over. Neste horisontale linje i montasjen repeterer tidligere motiver fra 36–40. Reklamebilder av fire kvinner avbildet i undertøy skimtes bak et transparent platinalag. (47). Blå sprutflekker sees som et ytterste lag.

Neste linje har et skilt med teksten «I shop therefore I am» i blått mot sort bakgrunn. Så gjentakelse av motiv 43–46. Siste motiv er dekket av et transparent platinalag, men motivet skimtes som et underliggende lag (48). De overlappes av et lyst geometrisk felt og under dette feltet er motiv 28 og reklamebilder av kvinner i motetøy overdekket med et svakt grått lag. Tegnet Æ er malt over først med blått. På den blå Æ er det malt en sort Æ, litt mindre, slik at sprutflekker fra den underliggende blå Æ er synlige (49). Delvis overlappet av platina/sølv, og overlappet nederst av fragmenter av reklamebilder. Et sort rektangulært felt er plassert over den høyre skrå bokstavlinjen til Æ (50).

6.2.4 Tavle 4: *Your body is a battleground*

På tavle fire er montasjen redusert til et sitat med to repeterende fotografier brukt som motiv på tavle 1 og 3 (51). Blå dråper under øye på ansiktsportrett og en rød malingsklatt er plassert i montasjens venstre hjørne med horisontale røde malingsstriper som har rent fra venstre mot høyre. Et grått platinafelt i et gjennomskinnelig lag er plassert under montasjen. Under dette laget skimtes en diffus figur. De figurale motivene er plassert i overkant av et bredt horisontalt blått fargefelt og dekker midten av denne tavlen. I blåfargen er det laget ekspressive, gestuelle wirelignende linjer (52). Blå linjer spruter ut i tynne striper og prikker (53). På det blå feltets overside avsluttes to gestuelle linjer i to tynne striper i vertikale linjer over tavlens hvite bakgrunn (53). Vi ser spor av at tavlene har vært satt opp horisontalt mens malingen har vært våt (54). Dryppmaling i horisontale blå striper sees i over- og underkanten mot den hvite flaten (55).

6.2.5 Tavle 5: *Abuse of power comes as no surprise*

I venstre hjørne ser vi et nonfigurativt sort fargefelt med røde rabletegn malt over det sorte i loddrett sikksakklinje fra en rød klatt (56). Inntil dette feltet er det malt en sort halvbueform som tangerer et rektangel som blikket ledes mot (57). To sidestilte fotografier repetert fra tavle 1, 3 og 4. Et underliggende lag med et grått felt, nærmest som avrevet papir sees bak fotografiene. Over det ene bildet av ansikt med to ulike halvdelar ligger et rødt transparent felt som et ytterste lag over øynene. Røde horisontale malingsstriper er ført over begge bildene (58). Det er malt et sort felt under bildene (59). Nåletynne sorte diagonaler (60) spruter over den hvite flaten fra høyre mot venstre.

6.2.6 Tavle 6: *Abuse of power comes as no surprise*

Visuell informasjon i en all over-komposisjon på tavlen. Et rødt smalt bånd med et lite hvitt felt deler komposisjonen i to deler (61). På det øverste ser vi en komposisjon i tre horisontale felt. Det øverste er overmalt med sort og rød maling. Røde striper har rent over det sorte horisontalt. Hvite linjer er tegnet inn i det øverste malingslaget. I malingen er det hvite rablerier i korketrektermønster (62). De to nederste horisontale feltene fremstår i en montasje med sidestilte motiver, delvis dekket av rødt i form av malte felter og horisontale striper. Under denne delen vises en montasje med to horisontale felt der bilder og maling utgjør montasjen. Fra venstre (63) ser vi første en repetisjon av motiv fra tavle 3, denne gang med et svakt rødt, transparent lag, så et rødt felt, delvis transparent og delvis pastose. Videre til høyre dekker et rektangulært mørkegrått felt en figur og ved siden av gjentas motiv 10 under et lag med transparent rosa. Rød malingsklatt og dryppemaling sees nederst på dette siste motivet (64).

Presenterer fra venstre en repetisjon av figurrekken 19–24. De siste motivene i denne rekken er nesten ikke synlige, da de er dekket av et sort malingslag. Motiv 19–21 repeteres igjen ut linjen (65). Nederste linje viser repetisjon av motiv 25–30. Her er motiv 30 dekket av rødt transparent folieflate og malingsstriper i sort og rødt. I et bakenforliggende lag skimtes bilder. Det repeterende motiv 29 er delvis dekket av røde striper. Figurrekken repeteres ut linjen. På tavlens nederste halvdel kan vi ane tre horisontale felt, bak dette, svakt transparente lag med sorte malingsstriper etter dryppmaling. Vi ser trykk av pengesedler bak stripene. Tallet 15.000 og japanske tegn vises på trykkene (67). I rekken under, nesten dekket av sort og et lag med rødt, ser vi et lite hvitt felt (68). På den rektangulære flaten, bak transparent rød cellofan og malingsstriper ser vi et bakenforliggende lag med fotografi av to kvinner i halvfigur. Tavlens nederste felt viser hvit bunnflate med sort maling i større geometriske felt, og hvite siksakklinjer og horisontale striper fra dryppemaling lagvis over hverandre (69).

6.2.7 Tavle 7: *ÆI*

Øverst til venstre hjørne sees et rutenett med tekstsider i gull (70). Teksten ligger som et flortynt slør over bakenforliggende lag av ulike figurale motiver. Vi kan svakt skimte lag

malingsstrøk, i sort og rødt som igjen er malt over fargede former og diffuse motiver. Fragmenter av klare blåfarger sees som et bakenforliggende lag av malingsstriper, gjennomskinnelige fragmenter (71). Et urolig kompositorisk motiv med linjer i ulike retninger. Det er litt uklart å se dette bakenforliggende laget. Bakplaten for komposisjonen på denne representasjonen med fragmenter av lys blå, grå, små felt med svak rosa, blålilla og grå felter ligger i bunnen når malingslag i større felter, gestuelle penselstrøk, fingermaling og dryppmaling i fargene sort og rødt bidrar til å fylle denne tavlen, hvor maling og papirbiter er lagt lag på lag. En stor rød Æ er malt som et overliggende lag, og med en sort Æ som et forskjøvet bakenforliggende lag. Æ er malt i tykke penselstrøk, med ujevne kanter (72). Under den store Æ, ser vi en sort mindre Æ, og ytterligere en sort Æ i tavlens nederste kant (73). Malingsklatt med vertikale gestuelle drodlinger og horisontale striper som har rent fra det sorte malingsklatten, ligger som et ytre lag over bokstaven (74).

6.2.8 Tavle 8: *ÆII*

ÆII (75). Vi ser, øverst til venstre, repeterte motiver fra tavle 3: motiv 29–33. Sidestilt mot høyre trer nye motiver frem som viser foto av ungdom i street-fashion (76). Klærne er fargerike med hvite skjorter, halvlange kjoler, strømper, sko, hatter, strikkejakker og har et gammeldags preg. De er avbildet i en gate. Et dokumentarfotografi av en avbildet virkelighet, street-fashion. Neste rekke fra venstre er repetisjon av motiv 25–29. Videre ser vi et fotografi av en ung kvinne. Hun er kledd i sort tøy. Teksten «Motor city daddy» er trykket med hvite bokstaver på sort t-skjorte (77).

Teksten «I shop therefore I am» i hvite bokstaver på et rødt skilt innleder neste rekke motiver (78). Til høyre er figur 31–34 repetert. Et diagonalt rødt malingslag ligger over motivene ut linjen. Der det er gjennomskinnelig fremstår motivene fra street-fashion.

Røde malingsstriper har rent vertikalt nedover tavlen. Under dette diagonale røde feltet har sorte vertikale striper rent vertikalt og blandet seg med det røde (79). I neste rekke ser vi pengesedler påført tallet 15000 og japanske skrifttegn (80). Fotografier av kvinner og en mann skimtes så vidt, i et lag utenpå trykke av pengesedlene. Overmalingen med dryppelag danner dybde og rom foran (82). Tavlens nederste halvdel består av strimler med gjentakelse av motiv 58 og 59. Teksten «Hausmann 1923», «Berlin 1928» er synlig som bakenforliggende lag med små kursive bokstaver. Papirbiter i flere farger, gult, rosa, blått,

sort ligger lagvis og danner et gjennomskinnelig sjikt. Nederst i venstre halvdel har Lislerud presentert en sort Æ. En sikksakklinje er plassert over hele tavlen vertikalt. Diagonale røde fargefelt og røde striper ligger over verket som et ytterst lag (84). Den røde og sorte malingen har blandet seg i hverandre, og skaper illusjon og dybde. Et sort, transparent kvadrat (85).